Coleção Campo Imagético

Campos artísticos possuem hoje uma dinâmica que extrapola tradições históricas. O Campo Imagético, *assim pensado, parece convergir impulsionado pela presença de tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva tecnológica, podemos reconhecer territórios bem demarcados, campos particulares de expressão artística. Esta coleção pretende mostrar a pesquisa histórica e a análise da imagem e do som no cinema, no vídeo, na fotografia, na internet e na televisão.*

Fernão Pessoa Ramos
Coordenador da coleção

David Bordwell

Tradução
Maria Luiza Machado Jatobá

FIGURAS TRAÇADAS NA LUZ:
A ENCENAÇÃO NO CINEMA

PAPIRUS EDITORA

Título original em inglês: *Figures traced in light: On cinematic staging*
© Regents of the University of California, 2005

Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá
Capa: Fernando Cornacchia
Imagem de capa: Fotograma do
filme *A eternidade e um dia*
Coordenação: Ana Carolina Freitas e
Beatriz Marchesini
Diagramação: DPG Editora
Copidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Elisângela S. Freitas e
Maria Lúcia A. Maier

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bordwell, David
Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema/David Bordwell; tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. – Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

Título original: Figures traced in light: On cinematic staging.
Bibliografia.
ISBN 978-85-308-0877-8

1. Cinema – Produção e direção 2. Cinema – Produção e encenação
3. Direitos autorais (Cinema) I. Título. II. Série.

08-11007 CDD-791.430233

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema: Encenação 791.430233
2. Encenação no cinema 791.430233

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papirus Editora
R. Dr. Gabriel Penteado, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papirus.com.br – www.papirus.com.br

Para Sally

Há muito compreendemos que a arte não se produz no vácuo, que nenhum artista é independente de seus antecessores e modelos, que ele, não menos do que o cientista ou o filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha dentro de um campo estruturado de questões. Tanto o grau de maestria dentro desse enquadre quanto a liberdade de modificar suas rigorosas regras, pelo menos em certos períodos, fazem parte, presume-se, da complexa régua com a qual a realização é medida.
Ernst Kris

Não crio nem para o público nem para mim mesmo. Crio por soluções.
György Ligeti

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 11

PREFÁCIO 15
Fernão Pessoa Ramos

1. ENCENAÇÃO E ESTILO 21

2. FEUILLADE, OU A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA 73

3. MIZOGUCHI, OU A MODULAÇÃO 119

4. ANGELOPOULOS, OU A MELANCOLIA 187

5. HOU, OU OS LIMITES 243

6. ENCENAÇÃO E ESTILÍSTICA 305

ÍNDICE 347

AGRADECIMENTOS

O que parecia ser um projeto bem objetivo – uma tese clara, quatro diretores, alguns lampejos de teoria – tornou-se complicado. Um fator importante foi o acesso aos fotogramas de 35 mm de filmes de cineastas não tão conhecidos como deveriam ser. Portanto, devo agradecer, como sempre, ao Royal Film Archive da Bélgica, a seu pessoal dedicado e, em particular, a sua diretora, Gabrielle Claes. Sem a cooperação magnânima de Gabrielle, este livro nunca poderia ter sido escrito.

O projeto também se beneficiou das exibições de filmes de Feuillade restaurados e de filmes mudos japoneses no festival anual de filme mudo Le Giornate del Cinema Muto na Itália (anteriormente sediado em Pordenone, hoje em Sacile); obrigado à tropa de Pordenone, por dar continuidade a esse evento exuberante. Em meados dos anos 1970, meu trabalho sobre Mizoguchi teve o auxílio generoso de Ken Wlaschin e do pessoal do Arquivo Nacional de Cinema do British Film Institute, e de Charles Silver, do Museum of Modern Art de Nova York. Nos anos 1980, o auxílio foi de Paul Spehr, Pat Loughney e Katherine Loughney, da Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C.; de Kato Michiro, que gentilmente organizou minha visita ao Festival de Cinema de Kyoto em 1997; de Matsuda Yutaka, da Matsuda Film Productions; e de Ohba Masatoshi, Okajima Hisaichi e Saiki Tomonori, do Centro National de Cinema de Tóquio.

Minha pesquisa sobre Hou Hsiao-hsein, nos primeiros tempos, teve o auxílio de Wendy Lidell, a distribuidora americana de duas das obras-primas de Hou. Em 1999, tive a sorte de ser convidado para o Festival de Cinema de Taipei por Robert Chen e Gene Fon-Liao, da Universidade Nacional das Artes, a quem agradeço. Durante o festival, Hou Hsiao-hsien e Yee Chin-hyen responderam amavelmente a minhas perguntas sobre a prática cinematográfica em Taiwan. Minha viagem foi inesquecível também pelo

convívio com os estudantes. Nos Estados Unidos, Rodney Hill e Suzanne Fedak franquearam o acesso aos filmes de Hou que circulavam pela Wellspring Media. Mais recentemente, o pessoal do Arquivo de Cinema de Taipei e a Divisão de Informação do Departamento Econômico e Cultural de Taipei em Chicago não pouparam esforços para cooperar. Sou muito grato a Ben Shiao e Carol Li, da Divisão de Informação, que, por sua assistência amistosa, possibilitaram a aquisição de mais de 120 filmes taiwaneses para o Centro de Pesquisa em Cinema e Teatro: um presente magnífico, que permitirá aos pesquisadores o estudo dessa importante tradição cinematográfica.

Também devo agradecer aos que compartilharam *insights*, ajudaram a conseguir material e criticaram com critério: Barbara Anderson, Joseph Anderson, Günther A. Buchwald, Michael Campi, Jerry Carlson, Peggy Chiao, Julie D'Acci, Fujiwara Toshi, Torben Grodal, Tom Gunning, Hasumi Shiguehiko, Sam Ho, Andy Horton, Nicole Huang, Charlie Keil, Kitatani Kenji, Brent Kliewer, András Balint Kovács, Li Cheuk-to, Makino Mamoru, Bill Paul, Tony Rayns, Donald Richie, Shu Kei, Jeff Smith, Peter Tsi, Malcolm Turvey, Edward Yang e Yeh Yueh-yu. Aqui, em Madison, muitos membros da seção de Estudos de Cinema – J.J. Murphy, Lea Jacobs, Ben Brewster, Kelley Conway, Tino Balio, Erik Gunneson, Maxine Ducey, Joe Beres, Andrew Yonda e Paddy Rourke – me ajudaram enormemente. A meus colegas Vance Kepley e Ben Singer e meu velho amigo Peter Rist, agradeço as valiosas críticas que, incorporadas ao livro, aperfeiçoaram-no. Jake Black muito me ensinou com seu conhecimento na área digital.

Tenho especial satisfação em agradecer a quatro estudantes. Aprendi muito orientando a dissertação de Don Kirihara sobre o Mizoguchi dos anos 1930, a de Darrell Davis sobre o cinema japonês do entre-guerras e a de Jim Udden sobre Hou Hsiao-hsien. Também foi instigante orientar o mestrado de Fujiki Hideaki, pelas profícuas discussões sobre Mizoguchi. Todos os quatro localizaram e traduziram muitas fontes de informação importantes. Ficarei muito feliz se os capítulos sobre Mizoguchi e Hou refletirem algo da intensidade da troca com esses jovens e talentosos pesquisadores.

Jonathan Frome foi um assistente importante na construção e manutenção do meu *website*, http://www.davidbordwell.net. Nele, o leitor encontrará ensaios complementares, explorando os vários assuntos aqui levantados.

Este livro não seria tão abrangente se não tivesse tido o apoio financeiro de Hilldale Professorship in the Humanities, da Universidade de Wisconsin, em Madison. Agradeço a generosidade da universidade por essa honra. Eric Smoodin, Sheila Levine e Mary Francis, da editora da Universidade da Califórnia, também apoiaram meu projeto.

Uma versão do Capítulo 2 apareceu em *The Velvet Light Trap*, n. 37 (primavera de 1996) e o Capítulo 4 é baseado em um ensaio para *The last modernist: The films of Theo Angelopoulos*, organizado por Andrew Horton (Nova York: Praeger, 1997). Sou grato pela permissão para publicá-lo novamente.

Kristin Thompson fez uma leitura primorosa de cada capítulo e me incentivou a continuar, mesmo quando outras demandas pareciam excessivas. Sem dúvida, mais uma figura de luz para mim.

Sally Banes não fez comentários diretos sobre este trabalho, mas, juntamente com seu marido, Noël Carroll, tem sido uma amiga querida e um modelo de paixão intelectual não só para mim como para muitos outros. Este livro é dedicado a ela.

PREFÁCIO

Fernão Pessoa Ramos

David Bordwell talvez seja hoje o principal pensador de cinema nos Estados Unidos. Sua obra ainda é inédita no Brasil. Com *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*, a Papirus Editora lança o livro mais recente do autor, no qual ele se dedica ao estudo da estilística e da encenação cinematográfica.

O que é estilo no cinema e como caracterizá-lo em relação a outros campos artísticos? A pergunta tem respostas diversas, e Bordwell escolhe percorrer uma trilha fértil. Trabalha na junção dos conceitos de estilo e encenação, tendo no horizonte o que os franceses definiram como *mise-en-scène*. Propõe analisar estilisticamente a obra de quatro diretores centrais na história do cinema: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien. A questão que então se coloca é: como cercar a dimensão estilística, sem cair nas armadilhas da análise fílmica descritiva? Bordwell irá centrar-se na dimensão da encenação cinematográfica. Trata-se de um movimento novo, que o autor adentra somente nos anos 2000. A recuperação da *mise-en-scène*, por meio da encenação, surge como espécie de tábua de salvação para a análise fílmica.

Em *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Harvard University Press, 1989), Bordwell nos brinda com análises retrospectivas do discurso das "grandes teorias", criticando a grade de uma análise cada vez mais presa ao conceito e não ao filme. No último capítulo de *Figuras traçadas na luz*, Bordwell volta ao ponto, agora com os pés fincados no cognitivismo (ver polêmica com Slavoj Zizek sobre os universais narrativos), para atacar a análise que pragmaticamente utiliza o filme como "paradigma de posições teóricas", na condição de hermenêutica do texto fílmico. A crítica hermenêutica, acoplada aos grandes construtos teóricos (os "conceitos-baleias"), obedece, para o autor, à influência dos departamentos de estudos literários sobre os

estudos fílmicos, influência que trouxe para o campo dos estudos de cinema uma metodologia de interpretação que desconhece a tradição da arte com que trabalha. A surpresa está em que, mesmo com a chegada do DVD, que dá amplo acesso às imagens fílmicas, continua a predominar análises envolvendo "proliferação de leituras" que se servem do filme como momento ilustrativo.

Figuras traçadas na luz não é um livro sobre a interpretação no cinema. É uma obra que chama a atenção para o abandono, pela análise, de sua matéria-prima – o estilo cinematográfico – e para as dificuldades de se apreender esse estilo com base na postura hermenêutica. Mas o livro vai além, sugerindo estratégias concretas para aprender a "olhar" um filme. É nesse ponto que o olho do principal crítico norte-americano da atualidade se destaca. Bordwell sabe de onde puxar o fio da meada, apontando para o coração da estilística cinematográfica, a variante da *mise-en-scène* que chama de "encenação". Analisando a encenação em quatro autores-chave – Feuillade, Mizoguchi, Angelopoulos e Hou –, o autor busca destrinchar o quebra-cabeça. E o que está no coração da *mise-en-scène*? Bordwell é bem específico sobre o "sentido técnico" da expressão: cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos, como Truffaut, parecem incluir também o movimento de câmera como elemento estilístico da *mise-en-scène*, mas nosso autor prefere um conceito mais fechado, focado sobre a construção estilística da imagem dentro do plano (embora sempre apontando para o plano seguinte e sempre concebido para receber o bastão do anterior). A *mise-en-shot*, como Bordwell define o que Eisenstein chamava de *mise-en-cadre*, cobre a encenação, recebendo a carga mais especificamente voltada para sua composição imagética/cinematográfica. E a montagem? Bem, a montagem, que estava no coração da teoria do cinema na primeira metade do século, parece ter ficado para trás. Dos elementos visuais, um está na origem da composição da encenação: a profundidade de campo. Sem profundidade de campo não há *mise-en-scène*, diz o autor, levado pelo impulso que carrega sua análise ("a imagem da *mise-en-scène*, por excelência, é um plano-seqüência com grande profundidade de campo"). Um autor que não explore a profundidade, que não tenha noção "do espaço projetado em perspectiva", produz uma obra em que, segundo Rohmer citado por Bordwell, "não há realmente *mise-en-scène*, não há sentido de profundidade".

Neste livro, Bordwell chama a atenção para a tendência dominante da análise fílmica contemporânea, que se atém ao espírito missionário hermenêutico. É ainda mais grave o vazio bibliográfico sobre a questão do estilo, da encenação, do que a ausência – constantemente mencionada na bibliografia – de grandes ensaios sobre o som no cinema. Se temos autores consistentes que já se debruçaram sobre som/música no cinema, educar o olho para ver cinema é um caminho que poucos ousam percorrer em sua amplitude. "Ver cinema" não é fácil. Talvez pela velocidade da imagem, por seu movimento e sua composição sincopada em planos, ou mesmo pela falta de conhecimento da tradição cinematográfica da *mise-en-scène*, domina na academia e na mídia uma análise centrada nos níveis mais imediatos do conteúdo. Pobre cinema, estilhaçado, de um lado, por exigências metodológicas das ciências humanas (história e antropologia), e, de outro, pela demanda contemporânea de *gadgets* eletrônicos que reduzem seu corpo histórico às variantes "novidade" e "tecnologia". Então, quem consegue ter olhos nesse mato e "ver cinema"? É a essa educação do olhar que se dedica *Figuras traçadas na luz*.

A propedêutica do olhar proposta por Bordwell encontra-se marcada pelo tom provocativo que o levou a amealhar críticos na academia norte-americana. Exímio analista, dedica-se à análise fílmica em *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, obra particularmente ácida com a crítica de corte psicanalítico e pós-estrutural dominante nos anos 1960/1970. Se *Making meaning* é um livro sobre análise fílmica, *On the history of film style* (Harvard University Press, 1997) evolui na mesma linha de *Figuras traçadas na luz*, embora com recorte histórico mais marcado. Trata-se de fornecer uma visão panorâmica da história do cinema, da perspectiva do eixo estilístico. *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960* (Columbia University Press, 1985), escrito a seis mãos com Janet Staiger e Kristin Thompson, tem também seu eixo na questão estilística, agora centrada na narrativa clássica. A proposta do livro é diferenciada: em vez de buscar a ilustração em filmes de conceitos amplos (em moda nos anos 1970), como sutura ou dispositivo, realiza o processo inverso. Constrói uma mostra aleatória, sorteando literalmente um *corpus* de pesquisa, dentro do que se convencionou chamar cinema clássico hollywoodiano. É nesse *corpus*, delimitado artificialmente, que o analista descobrirá recorrências estilísticas significativas da narrativa clássica. Conclui assim, por exemplo, que os procedimentos de sutura, base para a discussão de corte psicanalítico da posição espectatorial, são exceção no classicismo. O ovo de Colombo foi deslocar o recorte metodológico de uma teoria em busca de ilustração para os filmes propriamente, onde cabe a análise ou o que chama de "pesquisa de nível médio" – expressão que designa o trabalho com fontes primárias e com a história do cinema, fugindo da camisa-de-força dos grandes sistemas teóricos. O trabalho de pesquisa histórica também estava cooptado para a função ilustrativa das grandes teorias, deixando-se de lado o confronto com as fontes. O pólo de gravidade da grande teoria foi forte e até hoje é sentido nas universidades brasileiras.

Em *Narration in fiction film* (University of Wisconsin Press, 1985), a análise do que é narrar no cinema surge aprofundada, dialogando com a narratologia. O ensaio que serviu de base para a formulação de *Narration in fiction film* encontra-se traduzido para português como "O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos" em *Teoria contemporânea do cinema* – Vol. II (Senac, 2005). No recente *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies* (University of California Press, 2006), Bordwell retorna à análise do classicismo narrativo (agora sem o diálogo com a teoria semiológica e o contexto ideológico dos anos 1970), para se aprofundar no cinema hollywoodiano contemporâneo.

Bordwell também costuma ser lembrado por sua vasta erudição cinematográfica, expressa nos diversos livros de iniciação aos estudos de cinema que publicou. Em particular, *Film history: An introduction*, que assina com Kristin Thompson (1994, primeira edição), e *Film art: An introduction* (McGraw-Hill, 1979, primeira edição), obras de referência para a formação de estudantes de cinema. Seu mais recente livro intitula-se *Poetics of cinema* (2008), no qual ele revisita o *Film art*, mediado pelo novo conceitual dos anos 2000, entre estilística e narratividade cinematográfica na busca de uma "poética" do cinema. Também escreveu diversas monografias sobre diretores-autores, fundamentadas em análises fílmicas inovadoras. É o caso de sua obra sobre Eisenstein, intitulada *The cinema of Eisenstein* (Harvard University Press, 1994), sobre Ozu, *Ozu and the poetics of cinema* (Princeton University Press, 1988), e Dreyer, *The films of Carl-Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981), e ainda sobre o cinema de Hong Kong, *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment* (Harvard University Press, 2000).

Sua contribuição mais marcante nos últimos anos não foi, no entanto, um estudo autoral, mas a polêmica que sustentou, em teoria do cinema, juntamente com Noël Carroll (de quem a Papirus já publicou *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, 1999), sobre o que chamam de "pós-estruturalismo" e "estudos culturais". A posição crítica a um contexto ideológico com forte incidência na academia norte-americana está expressa nos artigos reunidos na coletânea *Post-theory: Reconstructing film studies* (University of Wisconsin Press, 1996). Trata-se de posições teóricas distantes para um país como o Brasil, que possui pouca familiaridade com o pensamento de origem anglo-saxã. O livro, porém, teve repercussão forte tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa. Nos últimos dez anos, Bordwell locomove-se com bastante agilidade no horizonte cognitivista, e a abordagem estilística que encontramos em *Figuras traçadas na luz* lhe é claramente devedora. Noël Carroll, Gregory Currie, Carl Plantinga e Murray Smith também aprofundam em *Post-theory* as implicações para a teoria do cinema de uma filosofia com corte analítico, buscando construir seus próprios fundamentos. O choque com o universo dos estudos culturais (o que a mídia chama de "politicamente correto") é inevitável, tendo em vista a força que o culturalismo possui na academia norte-americana. Força também sentida no Brasil, onde a digestão conceitual ocorre com misturas de filosofia pós-estruturalista francesa dos anos 1960/1970 (Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze), acrescida de pitadas heterodoxas de corte marxista que a boa consciência exige. Em "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (ensaio que abre *Post-theory: Reconstructing film studies*, com tradução em português em *Teoria contemporânea do cinema* – Vol. I), Bordwell arregimenta toda sua verve irônica – que não é pouca – para tornar alvo a teoria do cinema moderno que surge nos anos 1960. A aposta é grande e os discípulos darão continuidade à tarefa, construindo um *corpus* teórico considerável nos últimos anos, abrangendo temas que vão do cinema de gênero e do femininismo até o documentário. A metodologia proposta é árida, a leitura é cansativa, mas há chão no fundo do poço, e o leitor sai do mergulho com a sensação de haver batido em algo concreto.

Entre a pesquisa histórica e a análise fílmica, entre a ensaística didática e a teoria mais cerrada, Bordwell construiu uma carreira dando sua contribuição para que os estudos de cinema não fossem mais uma área com bibliografia a ser esgotada nas férias de verão (como menciona no ensaio "Estudos de cinema hoje", ao retratar a situação no final dos anos 1960). O trabalho de Bordwell significa a maturidade de uma disciplina e de um campo de pesquisa na academia norte-americana, dando-lhe feição definida em um país com forte tradição cinematográfica e ampla produção científica. O estudo do cinema, descolado das demandas da grande mídia, das demandas metodológicas das disciplinas das humanidades, da vereda do deslumbre tecnológico, leva a análise para uma área mais frutífera, na qual consegue brotar com massa crítica autônoma. Nela encontramos matéria para construir um campo conceitual que aprofunda a pesquisa histórica, a teoria e a análise fílmica, fazendo emergir camadas geológicas em um todo aparentemente indiferenciado.

1
ENCENAÇÃO E ESTILO

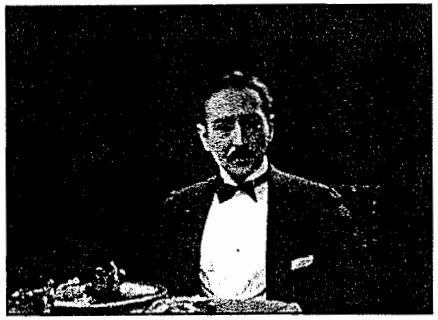
Você é um diretor de cinema. Hoje, o roteiro pede quatro personagens conversando em volta de uma mesa de jantar. Como será a montagem da cena e a filmagem?

Você pode colocar a câmera fixa a uma certa distância e filmar a cena numa tomada contínua. Se os atores tiverem decorado suas falas, isso até pode funcionar, sem necessidade de mudanças no posicionamento da câmera nem na iluminação para as várias tomadas. Mas, normalmente, como as pessoas se sentam de todos os lados da mesa, pelo menos uma pessoa estará de costas para a câmera, a menos que se faça uma composição ao estilo da Última Ceia. E se essa pessoa tiver uma fala importante? E mesmo que ela só reaja aos outros, não é recomendável mostrar seu rosto de vez em quando? Finalmente, e se durante a pós-produção o ritmo estiver arrastado demais? Se quiser eliminar alguns pontos mortos, você terá de cortar, mas, se tiver filmado um plano-seqüência, não terá planos para inserir.

Então, você decide apresentar a cena da sala de jantar em várias tomadas. Pode dar a cada personagem uma tomada separada sempre que ele fala ou reage: o plano "único", para os diretores americanos. Solução bastante corrente nos anos 1920, o plano único funcionava bem para o filme mudo, pois permitia mostrar qual a origem do diálogo no intertítulo, assim como transmitia, pela expressão facial, informações importantes para o entendimento do texto (Figs. 1.1-1.3). No Japão, Ozu Yasujiro aperfeiçoou esse modo, já na era do cinema sonoro (Figs. 1.4-1.5). Mesmo assim, a montagem baseada em muitos planos únicos pode provocar uma sensação de excesso de cortes e não atender a todas as contingências. Quando dois personagens sentados lado a lado começam a conversar, você pode querer um plano que inclua ambos. Assim, os planos únicos podem

1.1 A solução paradigmática para o problema da sala de jantar no cinema mudo: um plano-seqüência mostra a família inteira.

1.2 Em seguida, é hora dos planos únicos: primeiro, isolando a filha...



1.3 ... depois, o pai (*Are parents people?*, 1925).

1.4 *Dias de outono* (1960): conversa em volta da mesa...

ser reservados para evidenciar uma fala ou expressão facial importante. Às vezes, também, o diretor quer lembrar ao público onde os personagens estão sentados, posicionando a câmera em ângulos que mostrem um pedaço de ombro ou de cotovelo no primeiro plano, enquanto a tomada privilegia o personagem do lado oposto.

Então, você resolve dividir a cena da sala de jantar em várias escalas de planos, algumas mostrando vários personagens, outras escolhendo um ou dois. Na verdade, esse é o procedimento do cinema sonoro "clássico", empregado em muitos países (Figs. 1.6-1.8). Trata-se de uma solução ainda relevante.[1]

Ao filmar apenas planos únicos ou uma mescla de planos únicos e outros enquadramentos mais distantes, alguns problemas surgirão. Por economia e rapidez, é

1. Ver a seqüência do jantar de Ação de Graças em *She's got have it* (1987), de Spike Lee, analisada por David Bordwell e Kristin Thompson em *Film art: An introduction*. 7ª ed. Nova York: McGraw-Hill, 2003, pp. 318-320.

1.5 ... filmada em planos únicos, como no cinema mudo americano.

1.6 *Agora seremos felizes* (1944): pai irado, ladeado por filho e filha envergonhados...

1.7 ... confronta as mulheres que o enganaram. Minnelli trata a cena dividindo a mesa em duas.

1.8 Um plano mais próximo ressalta o protesto do pai: "Quando foi mesmo que me excluíram da família?"

melhor filmar as tomadas todas de uma vez, com uma única posição de câmera, sem se importar onde entrarão na montagem. Se for usar várias tomadas campo/contracampo de Anna e Bart durante a cena, todas devem ser filmadas de uma só vez. Então, o ângulo da câmera deve ser ajustado para filmar todos os planos de Anna sozinha, antes de reajustar para que sejam rodados todos os planos de Bart sozinho. Em resumo, as falas, os gestos e os olhares de cada ator são filmados sem preocupação com a continuidade.

Filmar em volta da mesa dessa maneira consome muito tempo de produção. Kevin Bacon, ator que se tornou diretor, reclama: "É realmente um saco filmar cenas de sala de jantar, porque você tem de cobrir toda a extensão da sala, dando uma volta completa".[2] Tal solução também apresenta dificuldades para os atores, que devem dividir

2. Citado em Jon Stevens, *Actors turned directors: On eliciting the best performance from an actor and other secrets of successful directing*. Los Angeles: Silman James, 1997, p. 375.

suas atuações em segmentos fora de ordem cronológica. Além disso, à medida que a cena se desenrola, os atores estão comendo, bebendo, arrumando seus guardanapos e se deixando levar por outras ações. Se uma atriz balança o garfo, numa tomada campo/contracampo, ela terá de balançá-lo do mesmo jeito no plano sobre os ombros que poderá ser filmado dias depois. Se o ator bebe metade de um copo de vinho numa tomada, é bom que o copo esteja também cheio até a metade na próxima tomada (mesmo se a montagem de cena tiver sido feita dias antes). "Se você filma essas cenas sem preparação", observa Kitano Takeshi, "quando a câmera se desloca, tudo muda de posição. As mãos, por exemplo, estarão em outra posição e o risco que se corre é não conseguir encadear os planos".[3] O continuísta está encarregado da continuidade dos planos, mas, com tantos detalhes, a probabilidade de quebras de continuidade nas cenas à mesa de jantar é bem grande.[4] "Muitas pessoas em volta de uma mesa", desabafa Anna Campion, "podem levar um diretor à loucura".[5]

Orquestrar olhares, objetos de cena e movimentos é tão complicado que os cineastas contemporâneos acabam escolhendo outros caminhos: filmar a refeição com uma câmera que circunde a mesa, a fim de passar de personagem para personagem no momento apropriado. Você pode usar longos *travellings*, como Woody Allen em *Hannah e suas irmãs* (1985), ou pode tentar movimentos de câmera mais rápidos, como os empregados por Quentin Tarantino na abertura de *Cães de aluguel* (1992, Figs. 1.9-1.10). Um manual de direção atual recomenda o uso da câmera circular como a melhor maneira de contornar os inúmeros problemas de *raccord** levantados pelo "quebra-cabeça da sala de jantar".[6] No entanto, toda solução exclui as alternativas. Se você recorre a longas tomadas espirais para filmar uma conversa, o ritmo da cena não poderá ser acelerado ou atenuado pela montagem. Se você despreza esses movimentos de câmera errantes, os problemas de continuidade reaparecem. *Cães de aluguel* evita alguns desses problemas usando o enquadramento fechado no rosto dos membros da gangue, de maneira que não vemos a comida nos pratos e só esporadicamente vemos suas mãos. Tarantino explicou que usou o *travelling* para que "o espectador perca um pouco as referências e fique levemente desorientado, sem saber quem está falando ou quem são aquelas pessoas".[7] Ao adotar tal procedimento, entretanto, ele eliminou as ações de comer

3. Takeshi Kitano. *Rencontres du septième art*. Trad. de Silvain Chupin. Paris: Arléa, 2000, p. 36.
4. Isto não se aplica a Ozu.
5. Citado em Mario Falsetto. *Personal visions: Conversations with independent film-makers*. Londres: Constable, 1999, p. 55. Ver também "Shooting troublesome table scenes", *in* Richard L. Bare. *The film director: A practical guide to motion pictures and television techniques*. Nova York: Macmillan, 1971, p. 62.
* O termo *raccord* (em francês), que se encontra também em outros textos em português sobre o assunto, foi mantido como *matching* (no original), referindo-se à decupagem do cinema clássico, que busca dar a impressão de continuidade espaço-temporal. (N.T.)
6. Jon Boorstin. *Making movies work: Thinking like a filmmaker*. Los Angeles: Silman-James, 1990, p. 39.
7. Na verdade, Tarantino parece ter entendido isso pela mudança da técnica da câmera nervosa na primeira fase da abertura de *Cães de aluguel* até a passagem em que o estilo se torna "um pouco mais normal, com planos com dois atores e planos gerais", antes de concluir a cena, com a discussão sobre gorjeta, rodada em planos únicos. Michel Ciment e Hubert Niogret. "Interview at Cannes", *in Quentin Tarantino interviews*, organizado por Gerald Peary. Jackson: University Press of Mississippi, 1998, p. 22; ver também Gavin Smith. "When you know you're in good hands", *ibid.*, p. 100.
8. Extraí esse termo de E.H. Gombrich. *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press, 1972, pp. 30, 73-75, 183-191.

1.9 *Cães de aluguel* (1992): A câmera vai girando em volta da mesa e capta um ladrão explicando uma canção de Madonna. Ombros pairando no primeiro plano ajudam a montagem.

1.10 Outro ladrão, ainda visível pelo *travelling* lateral, reage com ceticismo.

e beber, elementos cruciais para a composição das cenas de Ozu e Minnelli. Toda escolha exclui certas possibilidades.

O "quebra-cabeça da mesa de jantar" se torna emblemático de muitos tipos de cenas. Você enfrenta as mesmas questões ao filmar personagens jogando pôquer, uma gangue planejando um assalto, oficiais do exército examinando um mapa do território inimigo ou pessoas reunidas em torno de uma sepultura. Sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares. Para solucioná-los, os diretores desenvolveram práticas bem padronizadas, rotinas estilísticas que chamarei de *esquemas*.[8] O princípio de continuidade da filmagem clássica propõe dois esquemas principais: o dos planos únicos, que caracteriza o cinema mudo; e o da variedade de planos, que caracteriza o cinema sonoro. Amplamente utilizado pelos diretores contemporâneos em tais cenas, o *travelling* constitui o terceiro esquema, também fundado no pressuposto da continuidade espacial.

Seriam esses os únicos esquemas disponíveis? Talvez tenhamos passado rápido demais por uma das opções. E se filmássemos a cena da mesa de jantar numa só tomada, com uma câmera fixa, posicionada atrás, a uma certa distância, como no filme sul-coreano *A virgem desnudada por seus celibatários* (também conhecido como *Oh, Su-jeong!* 2000). Nossos três personagens principais estão bebendo numa festa, em volta de uma mesa de centro. O empresário Jae-hoon e o diretor de televisão Yeong-su estão falando de negócios com a assistente de Yeong-su, Su-jeong. Depois, os três estão sentados lado a lado à mesa, de frente para a câmera, com outros dois personagens de costas em primeiro plano: uma jovem à esquerda e um rapaz à direita (Fig. 1.11).

1.11 *A virgem desnudada por seus celibatários* (2000).

1.12 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.13 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.14 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

O diretor Hong Sang-soo filmou a cena inteira, de 96 segundos, com a câmera parada. Assim, ele perdeu as possibilidades da montagem (criar o ritmo na pós-produção, cortando para planos mais aproximados para frisar uma fala ou uma reação) e os movimentos de câmera (alternando a ênfase na reação de cada personagem, "dando agilidade" à cena). E mesmo com dois personagens de costas, o enquadramento principal reúne três em vez de um, de modo que Hong tem de confiar quase que inteiramente no jogo dramático entre os atores. No início da cena, o inquieto Jae-hoon, que investiu no filme de Yeong-su, pergunta sobre a pré-produção, e o bêbado Yeong-su responde sarcasticamente: "Ah, agora você está interessado em mim?" (Fig. 1.12). Como a primeira parte da cena mostra os dois amigos rompendo a amizade, a composição dá a eles uma posição privilegiada, com Jae-hoon no centro do enquadramento e Yeong-su bem ao lado dele, olhando para nós. Com os olhos baixos e mechas de cabelo cobrindo o rosto, Su-jeong, agora uma presença secundária, revela um certo mal-estar. Jae-hoon abaixa os olhos diante da virulência de Yeong-su, cujo rosto é o mais visível da mesa. Demonstrando ostensivamente seu poder sobre a assistente, manda Su-jeong servi-lo. Jae-hoon levanta-se silenciosamente e sai da mesa (Fig. 1.13). Bem ao centro do enquadramento, esse gesto para chamar atenção é acentuado pelo momentâneo abaixar de olhos de Yeong-su. Su-jeong observa a saída de Jae-hoon e a jovem de costas também vira a cabeça, deixando a reação de Su-jeong ainda mais visível (Fig.1.14).

Su-jeong desliza para o centro do quadro (Fig. 1.15). Isso marca uma segunda fase da cena, na qual ela vai deixar claro seu descontentamento com a agressividade de bêbado

1.15 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.16 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.17 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.18 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

1.19 *A virgem desnudada por seus celibatários.*

de Yeong-su. Ele a incita a beber também e, como que atendendo a seu pedido, a jovem da esquerda pega e olha a garrafa de conhaque, antes de encher o próprio copo (Fig. 1.16). Su-jeong protesta baixinho que não quer mais. Ao escutar isso, o jovem da direita tenta impedi-la (Fig. 1.17), mas a outra jovem já tinha esvaziado a garrafa de conhaque. Finalmente, Yeong-su se convence de que Su-jeong não quer mais beber e diz: "Tudo bem, deixa comigo", e vira outro copo cheio (Fig.1.18). A cena termina com Su-jeong enchendo o copo dele uma vez mais (Fig. 1.19).

A maneira de Hong montar a cena requer alguns balés bem coreografados, mais evidentes depois da saída de Jae-hoon (Fig.1.14), quando o rosto de Su-jeong se torna visível e quando o jovem à direita do primeiro plano vira um pouco à direita para nos deixar ver Yeong-su sorver a bebida com sofreguidão (Fig. 1.18). Quais as vantagens específicas de Hong e seus atores com todo esse trabalho? Ao posicionar a câmera bem atrás, o enquadramento constrói a textura da cena com rostos e gestos – as ações repetidas

de encher o copo, olhar a garrafa, tentar conter a segunda jovem. A seqüência explora as possibilidades da simultaneidade de ação e reação: enquanto Yeong-su vocifera com seu amigo, percebemos a vergonha de Jae-hoon e o desconforto de Su-jeong, reações que teriam de ser apresentadas sucessivamente se filmadas em planos únicos.

A montagem com planos únicos teria eliminado a possibilidade das sutis variações de pequenos signos corporais que os pesquisadores apontam como essenciais à interação humana. A conversa é uma dança de posturas e gestos que se espelham uns nos outros.[9] Aqui os espelhamentos pontuam o fluir da ação momento a momento. Yeong-su abaixa a cabeça ao mesmo tempo em que Jae-hoon parte; a jovem à esquerda no primeiro plano imita o movimento de cabeça de Su-jeong (Fig. 1.14) e se afasta para o lado só um pouquinho, no mesmo momento que a protagonista desliza para o lugar que havia ficado vazio (Fig. 1.15). Do mesmo modo, enquanto Yeong-su incita Su-jeong a beber, o jovem no primeiro plano tenta impedir que a outra jovem, também no primeiro plano, continue bebendo (Figs. 1.16-1.17). A ação secundária do casal em primeiro plano permanece subordinada ao enquadramento que privilegia os três protagonistas ao fundo. Primeiro, com dois personagens de costas, Hong nega ao casal a ênfase que a montagem ou o *travelling* poderiam lhes conferir; mas desse modo tira vantagem de seu *status* secundário. Se Hong tivesse feito cortes em volta da mesa e mostrado um plano a dois da mulher olhando a garrafa e o rapaz tentando fazê-la parar de beber, teria ressaltado ações que aqui fazem um leve contraponto à força da cena dominante. Com a câmera a uma distância média, o plano-seqüência produziu um efeito que Charles Barr chama de "gradação de ênfase", uma escala de tons dramáticos que reverbera com a ação principal da cena.[10]

Como toda escolha estilística, a abordagem de Hong elimina as alternativas, mas suas soluções fazem parte de uma importante tradição da *mise-en-scène* cinematográfica, cujas implicações ultrapassam de longe as situações de mesa de jantar. Essa tradição, que remonta aos primórdios do cinema, tem sido cada vez mais abandonada. Hoje, poucos cineastas optam por ela e poucos pesquisadores de cinema exploram suas potencialidades. Esse é o assunto deste livro.

Em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme. Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham de transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço. No sistema de estúdio, a encenação era o fundamento do ofício de diretor. Havia especialistas em iluminação e figurino, cenografia e montagem, mas o diretor era responsável por dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena. Não havia

9. Ver Michael Argyle. *Bodily communication*. 2ª ed. Londres: Methuen, 1988, pp. 118-209.
10. Charles Barr. "CinemaScope: Before and after". *Film Quarterly* 16, n. 4 (verão de 1963), pp. 18-19.

escolas de cinema para ensinar esse ofício. Os cineastas iam aprendendo pela observação, em conversas informais e por tentativa e erro. Alguns dominavam só o básico, ao passo que outros elevavam sua arte a níveis surpreendentes de sutileza. Não conversavam muito com pessoas de fora e tampouco há documentação sobre os planejamentos das filmagens. Só podemos reconstituí-los pela análise dos filmes.

Despretensiosa, a arte cinematográfica passou despercebida pelos espectadores. O que lembramos de um filme? Alguns cenários, o rosto dos atores, os momentos de emoção e humor, uma fala ou gesto surpreendentes. No entanto, esses momentos vívidos explodem de uma pressão silenciosa e insistente que nos prepara para eles, como os pequenos movimentos e paradas prolongadas que antecedem a súbita saída de Jae-hoon da mesa (Figs. 1.12-1.14). É verdade que é difícil ficar atento a esses momentos preparatórios. No mais das vezes, por não antecipar o desenvolvimento da ação dramática, não apreendemos suas sutis preparações. Por razões enumeradas mais adiante, os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.

O fato de nem os críticos promoverem o desenvolvimento dessa habilidade no espectador decorre de razões históricas. À medida que o jornalismo cinematográfico progredia nos anos 1910 e 1920, boa parte da crítica tentava provar que o cinema era uma arte distinta que nada ficava devendo ao teatro. O que aparecia como "puramente cinematográfico" era a técnica emergente da montagem, ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia "teatral". Graças à montagem, o cineasta podia jogar o espectador de um lugar a outro, saltar de um tempo a outro, fazer comparações metafóricas ou simplesmente imprimir ritmo, jogando com a duração dos planos. Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com freqüência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. Entretanto, essa revolução permanece inacabada. Até hoje, os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo de momentos da *mise-en-scène* muito mais sutis e fortes. Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de "invisível", mas, tanto para o espectador comum como para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível.

Disso se depreende que estamos muito longe de compreender o alcance do cinema da *mise-en-scène* e suas potencialidades artísticas. Na cena de bebedeira, o diretor Hong apresenta olhares, gestos e variações de posição para imprimir um arco dramático ao plano-seqüência. Há suspense na espera da reação de um personagem, surpresa

quando mais um fragmento de informação é captado no enquadramento. Há ainda a gradação da ênfase, a possibilidade de os aspectos secundários da imagem acentuarem ou competirem com a ação principal. Uma tomada pode também criar suas próprias nuanças expressivas (cansaço, melancolia ou delicadeza) e seu ritmo (acelerado ou arrastado).

O que chama mais atenção ainda é que cineastas dessa tradição experimentam todas suas possibilidades, sem necessariamente renunciar a alguns recursos da montagem. A dicotomia montagem/*mise-en-scène* é muito simplista para ter grande valor crítico. Os cineastas dessa tradição admitem ter encontrado inventivas correspondências para os *closes* e as inserções. Mas a montagem pode cooperar, de maneiras sutis, com o plano prolongado e com a imagem densa. É verdade que o plano-seqüência dá à montagem um acento particular, pois a mudança de plano pode ser reservada para o efeito máximo. Muitas vezes, certos padrões da *mise-en-scène* se ajustam a padrões correspondentes da montagem.

A questão central deste livro é: que potencialidades estéticas são mobilizadas quando a encenação cinematográfica é praticada desse modo? Não se trata de refletir sobre a atuação dos atores ou o conjunto da interpretação, mesmo reconhecendo que ambos afetam o fenômeno considerado.[11] Da mesma forma, não há como negar a influência do movimento de câmera, particularmente do enquadramento. Talvez seja Eisenstein quem mais tenha se aproximado da idéia ao falar de *mise-en-shot*, a apresentação de uma ação por meio da imagem fílmica. É, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado. Meu propósito ao analisar a *mise-en-shot* é focalizar uma multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação.

Esta pesquisa decorre de meu livro anterior *On the history of film style*, uma investigação da historiografia do estilo. No último capítulo, discorri longamente sobre a história da *mise-en-scène*, procurando evitar alguns equívocos de estudos anteriores. O capítulo tentava mostrar a utilidade de considerar técnicas de cinema como soluções para problemas concretos de representação, e que muitas soluções hoje disponíveis aos cineastas foram encontradas por tentativa e erro. O processo de reflexão sobre corpos se movendo no quadro me levou a pesquisar a prática cinematográfica de quatro cineastas da tradição da *mise-en-scène*. Decidi então examinar detalhadamente os artifícios da *mise-en-scène* de Louis Feuillade, um mestre da narrativa do cinema mudo; Kenji Mizoguchi, mestre do melodrama japonês; Theo Angelopoulos, o diretor grego que sintetiza várias características do modernismo europeu; e Hou Hsiao-hsien, que explorou o potencial

11. Para uma revisão produtiva de técnicas e tradições de interpretação, ver James Naremore. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988, caps. 2-5.

estético da *mise-en-scène* em Taiwan. Muito além de uma mera ilustração de meu estudo anterior, entretanto, este estudo revela que a tradição desses diretores é muito mais plástica e sinuosa do que eu supunha. *Figuras traçadas na luz* contém, sim, ilustrações concretas de idéias propostas em *Sobre a história do estilo em cinema*, porém, está longe de se resumir a isso. É também um desdobramento e um avanço das questões anteriormente levantadas.

É claro que poderíamos aprender analisando vários outros diretores, desde os mestres dos anos 1910, passando por Keaton, Dreyer e Eisenstein, e chegando até Chantal Akerman, Otar Iosseliani e Béla Tarr. Escolhi meu quarteto porque tanto exemplifica o talento para se apropriar de cânones tradicionais como demonstra ousadia suficiente para transgredi-los. Não se pretende um estudo exaustivo dos mestres do estilo selecionados, mas algumas de suas soluções singulares serão investigadas em profundidade. Confesso também que fui atraído por artistas menos estudados. Ainda há muito o que dizer sobre Renoir, por exemplo, mas sua *mise-en-scène* foi muito mais pesquisada do que a de Mizoguchi, que é tão bom quanto o diretor francês. É claro que esses cineastas não são exatamente desconhecidos. Feuillade é consensualmente um dos mais importantes diretores dos anos 1910 e a opinião da crítica sobre Mizoguchi não poderia ser mais elevada. Angelopoulos e Hou provocam tanto aplausos como vaias, mas, se a aprovação da crítica serve para alguma coisa, eles estão entre os seis diretores em ação mais elogiados no momento. A inexistência de cópias apresentáveis dos filmes desses diretores em vídeo diz menos sobre sua estatura do que sobre os caprichos do mercado.

Isto posto, entretanto, este não é um conjunto de ensaios de autor: muitos aspectos da técnica e da visão de mundo dos cineastas permanecerão intocados. Certamente, ao examinar o modo singular de apropriação da tradição da *mise-en-scène*, abrimos um caminho não muito trilhado em estudos de autor. No Capítulo 2, o estudo de Feuillade mostra também que brilhantes recursos do plano fixo foram revelados por muitos diretores do cinema mudo. Quanto a Mizoguchi (Capítulo 3), seu estudo demanda a consideração do contexto do cinema japonês, assim como levanta questões sobre como certos artifícios da *mise-en-scène* do cinema mudo foram integrados ao cinema sonoro e ao movimento de câmera. No Capítulo 4, Angelopoulos é visto como um aglutinador das tendências dos anos 1950 e 1960, que adaptou algumas opções aos propósitos do modernismo austero. O estudo de Hou Hsiao-hsien (Capítulo 5) nos permite examinar como soluções estilísticas afins se tornaram uma característica que define o cinema asiático.

Fora dar mais visibilidade a um importante modo de prática cinematográfica, um tanto esquecido, tenho também outros objetivos. Mais abstratamente, ao mesmo tempo que mostro a riqueza poética dessa vertente do cinema, apresento uma ferramenta para se entender como é construída a experiência do espectador. A *mise-en-scène* cinematográfica usa um repertório rico de técnicas que se afinam com a análise poética. Não se trata de elaborar um árido tratado de poética do filme, e, sim, de aprofundar a experiência da

recepção do filme para o cinéfilo interessado. Ao se concentrarem em filmes específicos, muitos teóricos atingem um alto grau de generalidade com sua interpretação. A análise minuciosa do estilo, que é lugar-comum na história da arte ou na musicologia, ainda não se estabeleceu nos estudos de cinema. Em particular, os pesquisadores não ajudaram os espectadores a apreciar o que Svetlana Alpers e Michael Baxandall chamaram de "inteligência pictórica".[12] A demanda é muito mais premente, já que diretores gastam uma energia enorme para mostrar sua história de um certo jeito e não de outro. Uma poética do cinema visa o espectador e sua sensibilidade às imagens moventes, aumentando sua capacidade de apreender tanto a inovação técnica quanto a experimentação inteligente dos artistas envolvidos. O estudo da *mise-en-scène* cinematográfica é a maneira ideal para desenvolver tal sensibilidade. Com o olhar aguçado e atento, até mesmo uma simples cena de festa e bebida como a de Hong amplia nossa percepção quanto ao talento do diretor e quanto ao potencial do cinema. De modo mais otimista, espero que os diretores, particularmente os mais jovens, aqui possam aprender sobre tradições flagrantemente ignoradas pela prática cinematográfica contemporânea.

Muitos pensadores lançaram as bases para o entendimento da tradição em questão. Figura central dessa vertente, o grande crítico e teórico André Bazin elaborou um sistema de estética fundado nas propriedades fotográficas do cinema, sua capacidade de gravar eventos num tempo e espaço contínuos. Ao escrever a história do estilo cinematográfico, Bazin traçou uma distinção entre "diretores que acreditam na imagem" e "diretores que acreditam na realidade". Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposições de imagens (como a montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. Bazin acreditava que F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler e os neo-realistas italianos chegaram a estilos muito diferentes com base no poder do cinema de captar as relações concretas de pessoas e objetos tecidas sem corte na trama da realidade.[13]

Uma variada gama de conceitos analíticos foi proposta por Bazin em seus escritos dos anos 1940 e 1950, mais notadamente sobre certas técnicas que os primeiros estetas negligenciaram: o plano-seqüência, o movimento de câmera e a composição em profundidade de campo (*profondeur de champ*). Os diretores com foco na realidade

12. Svetlana Alpers e Michael Baxandall. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994.
13. André Bazin. "A evolução da linguagem cinematográfica". *In: O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991; Bazin. *Orson Welles: A critical view*. Trad. de Jonathan Rosenbaum. Nova York: Harper and Row, 1978, pp. 64-82. Ver também David Bordwell. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, cap. 3.

tendem a recorrer a essas técnicas, mais do que às trucagens da montagem e aos *closes*, já que querem captar a continuidade espaço-temporal do mundo em que vivemos. Em pouco tempo, entretanto, Bazin viu suas técnicas preferidas serem encampadas por uma geração um pouco mais jovem de críticos apaixonados por Hollywood. Para Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut e outros escritores dos *Cahiers du Cinéma*, o respeito do cineasta pela realidade era menos importante que sua habilidade em criar artifícios expressivos. Os diretores favoritos de Bazin, como Murnau e Renoir, transformaram-se em pais adotivos de Nicholas Ray, George Cukor, Otto Preminger e sobretudo Alfred Hitchcock e Howard Hawks. Para esses diretores, o uso do plano-seqüência, do movimento de câmera e da composição em profundidade não visava capturar a realidade fenomenal, mas, sim, acima de tudo, expressar sua visão particular do mundo. São *auteurs*, apresentando visões pessoais do cinema, principalmente por meio da chamada *mise-en-scène*.

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de "direção" e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é "montar a ação no palco" e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos *Cahiers* preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise-en-scène*/ montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano.

Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito a opinar sobre a montagem, ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise-en-scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. Alexandre Astruc, contemporâneo de Bazin que exercia forte influência sobre os críticos mais jovens, observou: "Finalmente, entendemos que o significado que o cinema mudo tentou fazer brotar através de associações simbólicas existe dentro da própria imagem, no desenvolvimento da narrativa, em cada gesto dos personagens, em cada fala do diálogo, nos movimentos de câmera que relacionam objetos a objetos e personagens a objetos".[14] Para François

14. Alexandre Astruc. "The birth of a new avant-garde: Le caméra-stylo". *In*: Peter Graham (org.). *The new wave*. Garden City: Doubleday, 1968, p. 20.

Truffaut, a *mise-en-scène* compreendia "a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator", em resumo, "simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la".[15] (Ver quadro.)

Enquanto Rossellini, Visconti, Cocteau, Bresson, Tati e outros diretores europeus eram consagrados pelos críticos dos *Cahiers*, filmes feitos em estúdios americanos provocavam suas mais controvertidas e severas críticas da *mise-en-scène*. Alguns críticos opinavam que Hollywood parecia uma capital renascentista, onde experientes artesãos uniam seus talentos para fazer filmes brilhantes.[16] Ao mesmo tempo, as inovações tecnológicas, como a cor e a tela larga, pareciam facilitar o deslocamento de corpos e objetos dentro de um espaço que tudo engloba. "Sim", observou Rivette, "a nossa é a geração do CinemaScope, a geração de *metteurs en scène* finalmente dignos do nome: movendo as criaturas de nossas mentes no espaço infinito do universo".[17] Acima de tudo, o trabalho de autor se espelhava num tipo de interpretação temática mais coerente com a literatura.[18] A *mise-en-scène* tornou-se um veículo de significado abstrato: se Sartre mostrou que todo estilo esconde uma metafísica, então, é possível extrair de Hawks e Hitchcock uma verdadeira e profunda reflexão sobre as relações humanas.

Uma escola rival, reunida na revista *Présence du Cinéma* (1959-1967), opunha-se aos cânones dos *Cahiers*, mas celebrava o poder da *mise-en-scène* de maneira ainda mais delirante. Michel Mourlet era o chefe do grupo dos MacMahonistas, assim chamados por causa do nome do cinema que freqüentavam. O manifesto de Mourlet, de 1959, "Sobre uma arte ignorada", reiterava a concepção de cinema de Bazin como uma arte baseada na filmagem e levou até a radicalidade o credo cinematográfico de certos críticos dos *Cahiers*: o destino do cinema era ser uma arte "clássica". Para Mourlet, uma montagem exuberante, com ângulos de câmera bizarros e efeitos de luz excessivos contrariava a tendência à transparência, inerente ao cinema. Os favoritos dos *Cahiers*, como Hitchcock, Welles e mesmo Hawks, abusavam dos artifícios da câmera e montagem. "A composição dos atores e objetos, seus deslocamentos dentro do enquadramento – isso deve expressar tudo".[19] Fritz Lang, Preminger e poucos outros foram mestres nessa sóbria lucidez que hipnotiza o espectador com gestos, olhares e "os sutis movimentos de rostos e corpos".[20]

A concepção mais ampla dos *Cahiers* difundiu-se na cultura cinematográfica americana dos anos 1960, quando Andrew Sarris defendeu o valor da *mise-en-scène*, uma

15. François Trufffaut. "Sacha Guitry cinéaste". *In*: Sacha Guitry. *Cinéma et moi*. André Bernard e Claude Gauteur (orgs.). 2ª ed. Paris: Ramsay, 1977, pp. 13-14.
16. Ver Alexandre Astruc. "L'évolution du cinéma americain". *In*: *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel, 1992, pp. 291-292; e Antoine de Baecque. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue*, vol. I, *À l'assaut du cinéma, 1951-1959*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 175.
17. Citado em De Baecque. *Les Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*, p. 183.
18. *Ibid.*, pp. 193-205; e ver também David Bordwell. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 45-48.
19. Michel Mourlet. "Sur un art ignoré". *In*: *La mise en scène comme langage*. Paris: Veyrier, 1987, p. 42.
20. *Ibid.*, p. 46.

técnica que colocava "a ênfase no espetáculo em si e não na relação dialética entre planos e imagens separados".[21] Na Inglaterra, a revista *Sequence* (1946-1952) tinha disseminado idéias semelhantes às de Bazin, mas foram os críticos da revista *Movie* (fundada em 1962) que iniciaram a interpretação e a análise detalhadas da *mise-en-scène*.[22] Os ensaios e monografias de Robin Wood foram talvez os trabalhos mais influentes dessa corrente, embora o primeiro artigo em profundidade da *Movie* tenha sido o ensaio de Ian Cameron sobre Antonioni em 1962.[23] No ensaio *Filme como filme* (1972), publicado na *Movie*, V.F. Perkins colocou a *mise-en-scène* decididamente como a questão central da arte cinematográfica: "A mais importante tarefa de um diretor é ter o domínio do que acontece *dentro* da imagem".[24]

Os gostos dos críticos da *mise-en-scène* oscilavam. Rohmer detectou em Murnau o modelo perfeito de um estilo que combina respeito pelas aparências naturais com o tipo de idealização encontrado na arte clássica. Rivette defendia Hawks e Rossellini, que puseram o corpo contido, a postura serena, no coração da *mise-en-scène*. Os MacMahonistas criaram um cânone bem diverso, colocando ao lado de Lang, Preminger e Mizoguchi diretores como Joseph Losey, Cecil B. DeMille, Ida Lupino e Vittorio Cottafavi (talvez mais conhecido por *Hercules conquers Atlantis*, 1961). Capazes de extrair uma densa análise do primeiro plano de *Marnie*, os críticos da *Movie* privilegiavam filmes que provocavam elucubrações complexas, bem ao gosto de críticos literários, quando comentavam John Donne ou Wallace Stevens. Mais místico, Sarris era perplexo demais para formular uma definição de *mise-en-scène*, a não ser em um êxtase alucinatório. Assistir a um filme pouco conhecido de Mizoguchi, sem legendas, no Museu de Arte Moderna, deixou-o enlevado:

> Então, no final, a perturbada heroína entra num restaurante numa colina de frente para o mar e pede algo para o garçom de branco, e a câmera está no alto, acima de sua cabeça, e a neblina do amanhecer está impregnando toda a cena, e a câmera segue o garçom que atravessa o terraço do restaurante e continua a segui-lo de volta para a mesa da heroína, agora magicamente, misticamente vazia. É como se a morte tivesse se infiltrado no intervalo dos dois movimentos de câmera, para frente e para trás, e a neblina insistente e o surpreso garçom proporcionassem vagas lembranças órficas da mais sublime *mise-en-scène* desde as últimas imagens de morte em *Tabu*, de Murnau.[25]

21. Andrew Sarris. "Mise-en-scène". *In*: *The primal screen: Essays on film and related subjects*. Nova York: Simon and Schuster, 1973, p. 85.
22. Para uma discussão dessas tradições essenciais, ver Bordwell. *Making meaning*, pp. 48-53.
23. Ian Cameron. "Michelangelo Antonioni". *Film Quarterly* 16, n. I (outono de 1962), pp. 2-58; reeditado em Ian Cameron e Robin Wood. *Antonioni*. Nova York: Praeger, 1968, pp. 6-105.
24. V.F. Perkins. *Film as film: Understanding and judging movies*. Harmondsworth: Penguin, 1972, p. 74.
25. Andrew Sarris. "Notes on the auteur theory in 1970". *In*: *The primal screen: Essays on film and related subjects*. Nova York: Simon and Schuster, 1973, pp. 60-61. O filme é *A picture of madame Yuki* (1950).

Apesar das diferenças de gosto, entretanto, no mais das vezes, os críticos pensam a *mise-en-scène* como uma utilização natural, ainda que inteligente, das figuras diante da câmera. Muitos ainda pensam assim. Thierry Jousse relembrou os leitores em 1994 que toda discussão sobre roteiros bem estruturados não deveria ofuscar o fator decisivo: "Paralelamente à construção dramática da trama, que pode ser escrita, há toda uma técnica, ou melhor, uma arte, da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia, da ocupação do espaço, do movimento natural que permanece irredutível ao *script*".[26] E, em 2000, uma brigada de críticos franceses, quando indagada sobre a importância da *mise-en-scène*, respondeu que se referia à maneira como a figura aparece no tempo e no espaço. Diz-se que a *mise-en-scène* é uma vontade demiúrgica de controlar o espaço inteiro do filme, a busca da imagem perfeitamente justa.[27]

O conceito de encenação cinematográfica que utilizo no decorrer deste livro é inegavelmente tributário da noção de *mise-en-scène*. Meu pensamento foi visivelmente formado pela tradição crítica aqui retomada. Minha análise da cena da festa de Hong Sang-soo deve muito a Bazin, sobretudo à ênfase em apresentar dois fragmentos de informação simultaneamente e seu conseqüente ganho dramático.[28] Apesar disso, é importante destacar sucintamente algumas distinções que traço.

Os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos, o que farei a seguir. Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluiriam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado. Três dos meus cineastas coordenavam o movimento de câmera com a *mise-en-shot*.

Desse modo, o que se considera a imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-seqüência com grande profundidade de campo. Certamente, muitas de minhas análises se concentrarão nessas imagens, mas podemos apreender as complexidades da prática cinematográfica examinando essas técnicas em suas gradações e diferenciações. Então, por exemplo, em vez de contrapor planos-seqüência a planos breves, devemos ter em mente que as tomadas podem ter qualquer duração, de 1/24 de segundo a 12 minutos ou mais. Mais pertinentes são as normas do comprimento da tomada para um período histórico específico ou um estilo determinado. Outra dimensão a ser considerada, o enquadramento, pode ser aproximado ou distante. Também não há nenhuma razão para supor que o plano-seqüência tenha de ser filmado longamente e o *close* tenha de ser cortado rapidamente. Os filmes de Ingmar Bergman geralmente usam *closes* prolongados

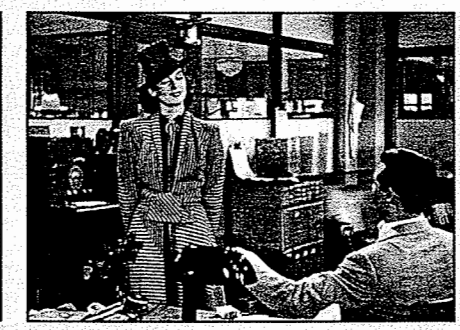
26. Thierry Jousse. "Renoir vivant". *Cahiers du Cinéma*, n. 482 (julho-agosto de 1994), p. 5.
27. Dominique Rabourdin, citada em Jean-François Houben. *Feux croisés sur la critique: Dix-sept entretiens.* Paris: Cerf, 1999, pp. 355-356; ver também pp. 27, 63-64, 120-121, 167, 212, 231, 256, 271-272, 294-295, 298 e 318.
28. Ver Bazin. *Orson Welles*, pp. 77-81.

A mise-en-scène *e o cinema clássico da continuidade*

Durante os anos 1920 e 1930, os diretores de Hollywood combinaram as táticas da montagem fundada na continuidade com planos alongados, nos quais os corpos se moviam com graça pelo quadro. Em planos mais demorados, os diálogos podem também ser mais longos e os atores podem reagir tanto por expressões faciais quanto por gestos e posturas. Um sofisticado paradigma é a coreografia de Howard Hawks em *Jejum de amor* (1940). A primeira cena alongada é uma notável lição de virtuosismo na estruturação de um diálogo pontuado pela expressão corporal: atitude, linha do olhar, orientação e gestos. Consideremos apenas um trecho, extraído de uma totalidade quase sem cortes.

Hildy veio contar a Walter que está se casando de novo e vai deixar o jornal. Walter acaba de contatar o gerente do escritório para se comunicar com o governador e pressioná-lo a perdoar a condenação do assassino Earl Williams. À medida que Walter lança mão de todos os seus trunfos, da sedução à intimidação, para que Hildy não se demita, Hawks pede aos atores que usem mãos, joelhos, colos, ângulos de cabeça para coreografar a fluidez da comédia, enquanto vai compondo seus quadros e resolvendo as tensões espaciais (Figs. 1.20-1.26). Mesmo sem ter analisado esses detalhes, os críticos dos *Cahiers* intuitivamente captavam sutilezas que, para o público mais amplo, passavam despercebidas. Para os críticos franceses, a "transparência" era qualidade essencial da *mise-en-scène* "clássica".

1.20 *Jejum de amor* (1940): Walter havia pedido que todos os seus amigos saíssem da sala. A câmera se aproxima, enquadrando os dois: Walter de um lado e Hildy de outro. Ela está de pé e bem atenta; já ele está de pé, pés separados, mãos nos bolsos, medindo-a.



1.21 Walter avança, enquanto ela brinca – "Você continua o mesmo, Walter" – e ele se senta, comentando que foi a primeira vez que enganou um governador. Uma diagonal que vem do alto à esquerda para o lado direito, embaixo, logo irá se inverter.

1.22 Corte para um plano médio de Hildy, marcando sua reação e o início de uma nova fase da cena: "Posso sentar?".

1.23 Corte para o plano mestre, com Walter ainda no canto inferior direito. "Há sempre lugar para você, meu bem". Ele levanta o joelho acima da mesa e estende a mão para ela.

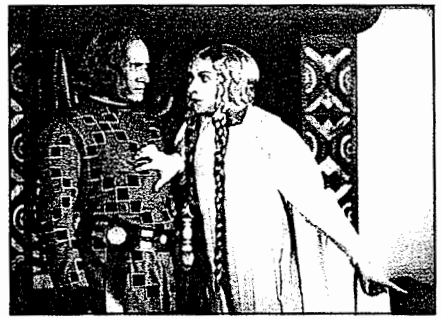
1.24 Ela calmamente declina o convite e senta em cima da mesa. Recusando-se a admitir a mudança de posição da moça, Walter continua olhando para o outro lado. Começa a acender um cigarro, fazendo questão de não oferecer a ela, para forçá-la a pedir um.

1.25 Ela pede um fósforo e ele lhe passa a caixa. Numa espécie de suspense espacial, a composição desequilibrada continua enquanto Hildy acende o cigarro...

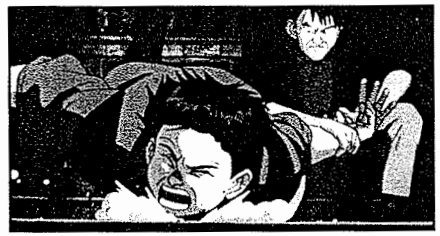
1.26 ... antes de Walter se dignar a olhar para ela, girando a cadeira para reequilibrar o plano. (Compare com a Fig. 1.21.) Ele faz uma pergunta capciosa: "Quanto tempo dura?".

1.27 *Close-up* e plano-seqüência em *Persona* (1966), de Bergman.

1.28 Camadas de profundidade em *close-up* em *A carta que não se enviou* (1959), de Mikhail Kalatozov.



1.29 O espaço quase sem profundidade é dinamizado pelas texturas da composição (que chegam até o canto do quadro). Kriemhild aponta para o marido assassinado em *A vingança de Kriemhild* (1924).



1.30 Uma ação em vários níveis de profundidade em *Akira* (1988), de Otomo Katsuhiro.

(Fig. 1.27). Composições em profundidade podem ser encontradas em tomadas curtas ou longas, em planos distantes ou médios (como em *A virgem desnudada...*) ou mesmo bem aproximados (Fig. 1.28). Rohmer afirma que, se os atores não estão situados em diferentes planos, "não há realmente *mise-en-scène*, não há sentido de profundidade".[29] Mas devemos também reconhecer o potencial estético da encenação lateral, mesmo se a profundidade for mínima (Fig. 1.29). Além disso, nossa impressão de profundidade é provocada por muitas características espaciais, e estas podem variar independentemente umas das outras, dando origem a padrões de encenação bastante diferentes.

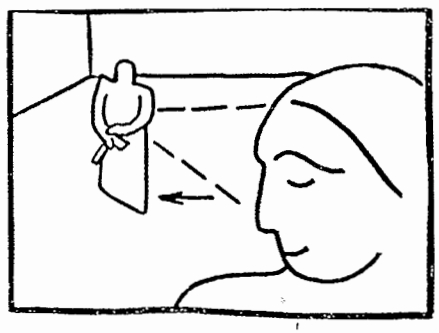
29. Citado em Ellen Oumano. *Film forum: Thirty-five top filmmakers discuss their craft*. Nova York: St. Martin's, 1985, p. 81.

O espaço projetado em perspectiva é um pressuposto da encenação cinematográfica, seja ele mais ou menos profundo. Essa projeção é mais evidente na fotografia, mas também é alcançável por meios não-fotográficos – na pintura clássica e, mais obviamente para nós hoje, na imagem digital. Todos os recursos da encenação cinematográfica são em princípio possíveis na animação ou em imagens geradas por computador, contanto que o processo siga a lógica da projeção perspectiva das lentes da câmera (Fig. 1.30). Aqui, eu me separo de Bazin e dos críticos dos *Cahiers*: a imagem cinematográfica nos dá uma projeção em perspectiva, mas essa projeção não precisa filmar um mundo preexistente.

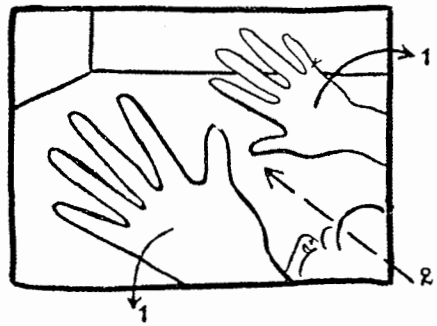
Uma vez que a encenação cinematográfica já não precisa captar um bloco de espaço-tempo independente, não podemos julgar o valor artístico baseados na fidelidade à realidade. Em alguns movimentos de cinema, como no novo cinema de Taiwan dos anos 1980, o plano-seqüência, mesmo usado como um golpe contra o realismo, trouxe vantagens adicionais. Nos próximos capítulos, desenvolverei vários desses pontos: os modos pelos quais a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo, brincar de esconde-esconde com nossas expectativas, congregar atributos como delicadeza ou vitalidade e agenciar uma modalidade de narrativa mais inovadora. Os admiradores da *mise-en-scène* tendem a ver a montagem como invasiva e opressiva, mas acredito ser possível o ajuste entre a encenação e a montagem, como será demonstrado em muitas ocasiões. Num contexto dominado por planos-seqüência, os cortes adquirem uma grande importância e a montagem é usada, por diretores amantes da profundidade de campo, para manter ou transformar as relações espaciais no decorrer da cena.

Nesse aspecto, minha abordagem é semelhante à de Sergei Eisenstein em seus escritos e ensinamentos dos anos 1930. Embora sempre associado ao conceito de montagem, Eisenstein foi o primeiro a estudar a encenação tão minuciosamente. Ele fez a distinção entre *mise-en-scène*, a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; *mise-en-cadre* (*mise-en-shot*), a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e *montagem*, o encadeamento dos planos. Para Eisenstein, todos esses aspectos se potencializam reciprocamente para manifestar a situação dramática e intensificar seu impacto expressivo. De particular interesse para nós é a discussão de Eisenstein, de 1933, sobre encenação em profundidade. Ele pedia a seus alunos na escola de cinema da União Soviética para montar a cena de *Crime e castigo* em que Raskolnikov assassina a velha usurária, com uma condição: tinha de ser filmada numa só tomada com câmera fixa. Dez anos antes de Bazin celebrar a profundidade de campo de *Cidadão Kane* como "um salto dialético da evolução da linguagem cinematográfica",[30] Eisenstein já elaborara uma complexa abordagem wellesiana da encenação – não do ponto de vista do realismo fotográfico, mas sim da narrativa dinâmica e do efeito no espectador. Com seus

30. Bazin. "Evolution", *op. cit.*, p. 35.



1.31 O exercício de Eisenstein sobre *Crime e castigo*, de 1933: uma encenação em profundidade para a chegada de Raskolnikov.



1.32 O ataque à usurária é feito por meio de um movimento brusco em direção do espectador.

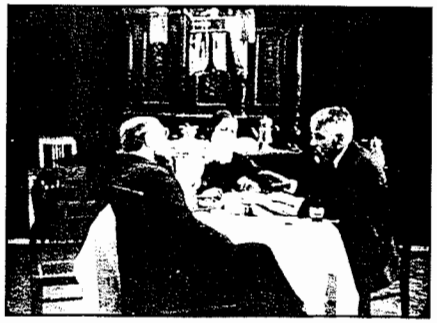
estudantes, Eisenstein decidiu que os atores se movimentariam, gradualmente, em direção do espectador. Raskolnikov segue erraticamente sua vítima para a frente (Fig. 1.31) e, depois de golpeá-la, joga-a para fora do quadro. Nesse momento, as mãos dela se levantam no primeiro plano (Fig. 1.32).[31]

Talvez as especulações de Eisenstein sobre o *mise-en-cadre* tenham sido influenciadas por uma proposta igualmente provocadora de seu professor Lev Kuleshov. Em 1929, Kuleshov ressaltou que a imagem cinematográfica resulta de uma projeção em perspectiva, sendo o campo da representação constituído por uma pirâmide inclinada para o lado cujo vértice se encontra no centro da objetiva. Imbuído do espírito de precisão da engenharia que caracteriza seu pensamento, Kuleshov pensou essa pirâmide como uma "rede espacial métrica", cuja escala de pontos poderia medir qualquer altura, largura e profundidade no espaço. Um ator poderia mover a mão, por exemplo, do ponto 62/44/32 ao ponto 82/47/38. É uma surpreendente antecipação das coordenadas 3D usadas para marcar volumes e posições em imagens geradas por computador. Como Eisenstein, Kuleshov contribuiu para uma vertente de pensamento sobre a *mise-en-scène* como pura manipulação espacial dentro da projeção geométrica e não como documentação fotográfica.[32]

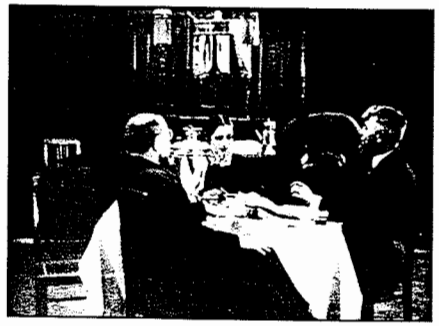
Podemos investigar a questão dando um passo atrás. Antes da Revolução Bolchevique ter transformado Kuleshov num diretor soviético, ele trabalhava como cenógrafo e ator com Yevgenii Bauer, um dos grandes diretores do czar. Bauer teria tido uma aguda consciência da pirâmide visual que Kuleshov imaginou ter mapeado tão

31. Ver Vladimir Nizhny. *Lessons with Eisenstein*. Trad. e org. de Ivor Montagu e Jay Leyda. Nova York: Hill and Wang, 1962, pp. 100-139; e a discussão em meu *Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, pp. 150-155.

32. Ver *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*. Trad. e org. de Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974, pp. 108-115.



1.33 *O revolucionário* (1917).



1.34 *O revolucionário.*

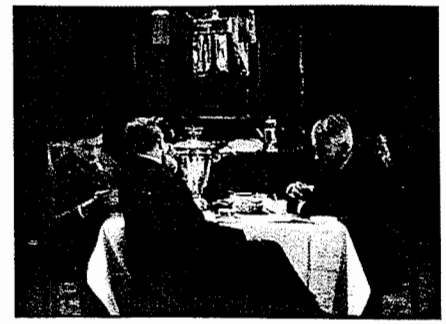
1.35 *O revolucionário.*

1.36 *O revolucionário.*

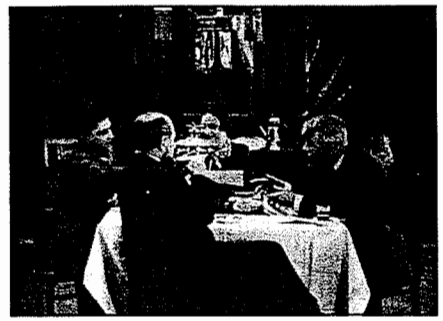
meticulosamente. Nos anos 1910, antes da montagem hollywoodiana fundada na continuidade vir a dominar o cinema europeu, a maioria dos cineastas dirigia suas cenas em planos longos e distantes. Os diretores eram obrigados a explorar, embora intuitivamente, as possibilidades inerentes à imagem não editada, o que significava a compreensão das balizas da perspectiva do olho da câmera. Examinemos mais uma cena de sala de jantar, desta vez, do último filme de Bauer, *O revolucionário* (1917).

No café da manhã, o velho pai, que sofreu sob a repressão czarista, está sentado bem à direita, com o irmão de costas para nós e a filha de frente, ao centro (Fig. 1.33). O filho entra e beija o pai (Fig. 1.34) antes de beijar o tio (Fig. 1.35) e se sentar à esquerda no quadro, em frente ao pai (Fig. 1.36). O pai, que acaba de ler sobre a vitória da Rússia na guerra mundial, passa o jornal para o filho pelo centro do quadro (Fig.1.37). Enquanto o filho lê as notícias, a filha se inclina para ler com ele, ficando encoberta pelo tio e pelo samovar na mesa (Fig. 1.38). Agora, não há nada para nos distrair do estudo das reações do filho que dobra o jornal e o devolve (Fig. 1.39). Os intertítulos esclarecem: "Mas nosso partido é contra a continuação da guerra". O pai olha para o tio, cujo rosto se apresenta a três quartos, como num plano na altura dos ombros numa montagem convencional (Fig. 1.40). Desconsiderando a ingenuidade do rapaz com um gesto de mão, o tio fica

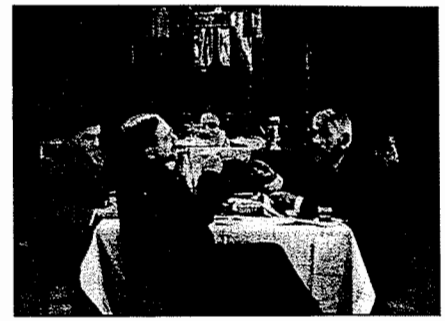
1.37 *O revolucionário.*



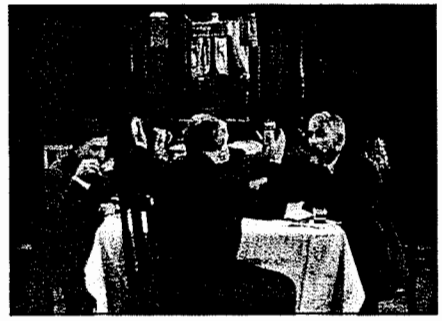
1.38 *O revolucionário.*



1.39 *O revolucionário.*



1.40 *O revolucionário.*



1.41 *O revolucionário.*

1.42 *O revolucionário.*

totalmente de costas para nós e, de novo, a filha fica encoberta (Fig. 1.41). O pai se levanta e beija a filha (Fig. 1.42) e vai abraçar o filho (Fig. 1.43), que se levanta e sai com ele (Fig. 1.44). A tensão se dissipou; a diferença de opinião política não é um problema – um fato assinalado pela filha, ainda ao centro, que sai de detrás do samovar sorrindo, com a xícara de chá (Fig. 1.45).

1.43 *O revolucionário.*

1.44 *O revolucionário.*

1.45 *O revolucionário.*

Kuleshov completou *O revolucionário* depois da morte de Bauer, de modo que não podemos saber quem dirigiu essa seqüência. Ainda assim, é um exemplo cristalino dos recursos práticos produzidos pela visão monocular da câmera. A gradação de ênfase é clara. A encenação apresenta os dois personagens principais como possíveis antagonistas sentados frente a frente, com a filha como observadora secundária ao fundo e o tio, menos importante, de costas. Nos momentos cruciais, o tio e o samovar escondem a filha ao centro do quadro, para que possamos nos concentrar nos personagens principais, um de cada lado da mesa. A posição e o deslocamento de todos poderiam ser marcados pela "rede métrica espacial", mas, para a prática cinematográfica, basta saber que, na ausência da montagem, o limite do olho da câmera também pode ser visto como uma vantagem. É por isso que, para o nosso estudo da encenação, é produtivo começar com o cinema dos primeiros tempos e concentrar em Feuillade e outros diretores talentosos dos anos 1910. Foi naqueles anos que os cineastas intuíram que o poder de tudo ver não teria sentido sem que, em certos momentos, apenas as coisas essenciais pudessem ser observadas.

> Gostaria que os diretores esquecessem um pouco o *close-up*. Adoraria que os diretores confiassem no espectador para editar o filme com os olhos, como se faz, às vezes, no teatro, onde o espectador seleciona quem olhar no decorrer de uma cena que tem dois personagens, quatro personagens, seis personagens. Há tanto corte e tanto *close-up* sendo filmado hoje... É bem fácil para os diretores. É muito fácil colocar alguém em frente de uma parede e filmar em primeiro plano, e ele diz sua fala e você passa para a tomada seguinte.
>
> *Steven Spielberg*[33]

Nos anos 1950, Bazin e seus colegas mais jovens podiam considerar o cinema americano como o baluarte da encenação cinematográfica sutil. No geral, hoje, já não é assim. O cinema que se vê em Hollywood é tão diferente de Bauer, Hong Sang-soo e mesmo Hawks que esses diretores parecem excêntricos e antiquados. As modalidades estilísticas tratadas neste livro desafiam pacificamente o modo mais habitual de fazer e olhar cinema.

Apesar de os críticos reclamarem que os filmes estão repletos de corridas, explosões e tiroteios, a cena padrão continua sendo a conversa. Essas cenas são dominadas por duas normas da prática de encenação cinematográfica: "levanta-e-fala" e "anda-e-fala". Ambas floresceram no cinema clássico de estúdio, mas, entre esses extremos, também havia a coreografia de *Jejum de amor* (v. quadro). Hoje, esse jogo intermediário praticamente desapareceu. Em vez disso, os cineastas desenvolveram métodos de edição e movimentos de câmera que dão andamento a diálogos parados ou conversações em atividade.

Na abordagem "levanta-e-fala", que pode se tornar "senta-e-fala", os personagens aparecem tomando posições, geralmente num plano-seqüência. Um eixo de ação governa as orientações e linhas de olhar dos atores, e as tomadas, embora variadas em ângulo, são filmadas de um mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelos cortes. À medida que a cena se desenrola, os planos tendem a se aproximar dos atores, levando-nos para o âmago do drama. A montagem analítica apresenta campo/contracampo, ângulos na altura dos ombros e planos únicos – tudo que se exige para seguir os códigos tradicionais da montagem da continuidade clássica. Quando os personagens mudam de posição dentro do espaço, aparece um novo plano geral para nos informar.

Não importam as variações ou alternativas que possamos encontrar, esses esquemas são quase uma segunda natureza para os cineastas. "Se tudo o mais falhar", diz Ron Howard a um diretor novato, "filme um plano-seqüência, algumas tomadas na

33. Citado em Roger Ebert e Gene Siskel. *The future of the movies: Interviews with Martin Scorsese, Steven Spielberg and George Lucas*. Kansas City: Andrews and McNeel, 1991, pp. 72-73.

altura dos ombros e planos únicos".[34] O mesmo conselho poderia ter sido dado em 1925. A diferença básica é que, em 1930, uma cena como a de *Jejum de amor*, de Hawks, poderia integrar a montagem analítica com uma coreografia complexa. No cinema contemporâneo, a estratégia do "levanta-e-fala" domina. Tendo colocado os atores em seus lugares, os diretores dinamizam os diálogos pela montagem e por outros artifícios cinematográficos. Chamaremos esse novo estilo, que emergiu nos anos 1960 e se difundiu enormemente nos anos 1980, de continuidade *intensificada*.[35]

No começo de *Jerry Maguire* (1996), o casal protagonista tem um encontro simpático no terminal de bagagens do aeroporto. Dorothy está com o filho Ray e eles viajaram no mesmo vôo de Jerry. Ela é contadora na agência de esportes em que ele trabalha e havia se emocionado com a "declaração de missão" de Jerry, propondo que a agência comece a dar atenção mais pessoal aos clientes. A cena se abre com uma Dorothy aflita chamando por Ray, que tinha se perdido. Jerry se oferece para ajudar e vê Ray brincando na esteira de bagagem. Após reencontrar o filho, Dorothy diz a Jerry que seu memorando fora muito inspirador. Com o ego, e talvez a libido, excitado, Jerry alonga a conversa. Está prestes a oferecer uma carona aos dois quando chega a irmã de Dorothy para buscá-los e Jerry vai embora.

A cena coloca o casal face a face pela primeira vez e lança as bases de seu relacionamento. Jerry é vaidoso, egocêntrico e indeciso. Embora aprecie o reconhecimento por sua declaração de missão sobre o agenciamento de esportes, é capaz de rejeitá-la. Antes, ele já havia tentado retirá-la, logo depois de escrever, por medo de que pudesse prejudicar sua carreira. Quando é despedido e sofre os duros golpes do trabalho autônomo, fica tentado a abandonar os ideais que defendera. Dorothy acredita neles mais firmemente que o próprio Jerry e sente-se atraída por ele, como admite mais tarde, em parte por causa do "homem que ele quase é". Além disso, na abertura do filme, vê-se que Jerry tem uma afeição especial por crianças. Enquanto conversam no aeroporto, cada um segura uma mão de Ray e o garoto se balança espontaneamente entre eles, antecipando o papel que desempenhará em levar Jerry a se casar com Dorothy. No epílogo, quando o trio está voltando do zoológico, lá está Ray, feliz, balançando-se, de mãos dadas com os adultos.

A cena do aeroporto é um exemplo de decupagem clássica. Depois do plano geral (Fig. 1.46), a primeira parte mostra Dorothy reencontrando o filho perdido com a ajuda de Jerry. Nesse momento, a cena do diálogo é filmada em planos médios na altura dos ombros (Figs. 1.47-1.48). Na hora que Jerry diz onde está Ray (brincando na esteira da bagagem), a conversa é pontuada pela introdução de *close-ups* (Figs. 1.49-1.50). Vê-se nessa passagem o papel da criança como elo forte que manterá o casamento. Dorothy então repreende Ray por fugir ("Você me assustou!") e, com isso, confirma que é uma mãe preocupada, mas talvez ansiosa demais por impor disciplina ao filho (Figs. 1.51-1.52). Jerry se despede, mas, quando Dorothy se dirige a ele com um "Adorei seu memorando", ele volta para saborear o elogio (Figs. 1.53-1.54).

Estruturada segundo a lógica do clássico campo/contracampo, com as linhas do olhar entrecruzadas, o momento seguinte mostra a admiração de Dorothy e o egoísmo de Jerry (Figs. 1.55-1.56). Os enquadramentos são muito semelhantes aos anteriores, mas agora em maior número, revelando a evolução do romance. No mais das vezes, em cenas clássicas, à medida que o drama se encaminha para as questões centrais, os personagens ficam mais em evidência. Em dado momento aparece uma tomada a três, mas só para acomodar Ray se balançando entre eles (Fig. 1.57); logo depois, voltamos ao diálogo em primeiro plano fechado. Quando a irmã de Dorothy, Eileen, chega, primeiro fora do campo, Jerry vai embora, seguido de um plano médio com lentes longas (Fig. 1.59). A cena termina com Dorothy e Ray se abraçando e olhando para Jerry, ficando no ar a expectativa do desabrochar do romance.[36]

A seqüência não é tão empolgante quanto uma perseguição de carro a toda velocidade – que pode ser considerada o paradigma de Hollywood –, mas é mais típica. Muitas cenas no cinema comercial (e em *shows* de TV) são encenadas, filmadas e montadas do mesmo modo que essa conversa. Em passagens "levanta-e-fala" como essas, o interesse visual vem não de uma encenação complexa, e sim de técnicas de edição e trabalho de câmera. Essa cena se desenrola em 67 tomadas em três minutos e meio, com uma duração média das tomadas de apenas 3,2 segundos. Esse número aponta uma mudança significativa no estilo clássico. Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (doravante, DMP) variando entre 8 e 11 segundos.[37] Desde os anos

34. Citado em Stevens. *Actors turned directors*, *op. cit.*, p. 375. Ver também Ken Dancyger. *The technique of film and video editing*. Boston: Focal Press, 1993, p. 257.

35. Ver meu "Intensified continuity: Visual style in contemporary american film". *Film Quarterly* 55, n. 3 (primavera de 2002), pp. 16-28; Kristin Thompson e David Bordwell. *Film history: An introduction*. 2ª ed. Nova York: MacGraw-Hill, 2002, pp. 688-689; e Bordwell e Thompson. *Film art*, *op. cit.*, pp. 327-331.

36. O diretor assistente acreditava que, se o público gostasse dessa cena, provavelmente gostaria do filme inteiro. Ver Jerry Ziesmer. *Ready when you are, Mr. Coppola, Mr. Spielberg, Mr. Crowe*. Lanham: Scarecrow, 2000, p. 425.

37. O conceito de "duração média do plano" (DMP) deriva de Barry Salt. *Film style and technology: History and analysis*. 2ª ed. Londres: Starword, 1992, pp. 142-147. Minha DMP aqui se baseia em assistir ao filme inteiro e dividir seu tempo de duração em segundos pelo número de tomadas. Tanto as imagens quanto os intertítulos são considerados tomadas, mas os créditos da produção, não. As médias foram calculadas depois que mais de 300 filmes do período 1961-2000 foram integralmente assistidos.
Minhas estimativas das normas da época dos estúdios foram extraídas de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson. *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985, pp. 60-63. Os resultados de Salt desde os anos 1960 em diante, que correspondem substancialmente às nossas afirmações aqui, podem ser encontrados nas pp. 214-215, 236-240 e 249 do *Film style and technology*. Salt busca sintetizar a duração média do plano de um período em "Mean average shot length", ao passo que Bordwell, Staiger e Thompson argumentam que a DMP faz parte de um conjunto de escolhas prováveis.

1.46 *Jerry Maguire* (1996): Dorothy entra no plano de situação procurando pelo filho, Ray.

1.47 Lentes longas, num clássico plano sobre os ombros, enquadram Dorothy...

1.48 ... e Jerry.

1.49 Um corte abrupto para um plano aproximado realça a súbita compreensão de que Jerry sabe onde está Ray.

1.50 O mesmo plano para Jerry, ao tentar acalmá-la.

1.51 *Close-up* em grande-angular apresenta Dorothy muito brava com Ray...

1.52... e a reação dele.

1.53 Mais dois enquadramentos em lente longa mostram a interseção das linhas do olhar de Dorothy...

1.54 ... e Jerry, que pára a fim de escutar o elogio à sua declaração de missão.

1.55 Ao escutar a demonstração de admiração explícita de Dorothy, Jerry começa a medi-la, iniciando uma série de *close-ups*.

1.56 Um plano complementar de Dorothy em *close-up*.

1.57 Um dos raros planos pelo joelho, com Ray se balançando entre os dois.

1.58 A partida de Jerry num enquadramento com lente longa.

1.59 O contracampo em telefoto: Dorothy e Ray observam a saída de Jerry.

1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas, como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. *Jerry Maguire*, com seus quase 2 mil cortes, tem uma média de 4,1 segundos por tomada.

No entanto, a montagem mais rápida não levou os filmes de Hollywood às descontinuidades da montagem soviética do cinema mudo. Via de regra, como em nosso exemplo de *Jerry Maguire*, a montagem simplesmente acelera o ritmo das cenas apresentadas de maneira comum. Em vez de três ou quatro campos/contracampos, poderíamos ter de 10 a 12 planos, cada fala ou expressão facial ganhando uma tomada separada. A lógica da continuidade espacial é o que organiza a encenação, a filmagem e a edição. Na verdade, o maior número de tomadas reforça a confiança nos princípios da continuidade clássica, porque cada tomada é tão breve que precisa ser ainda mais redundante indicar quem está onde, quem está falando com quem, quem mudou de posição e assim por diante. Por outro lado, a encenação do "levanta-e-fala" permitiu aos diretores recorrerem à montagem rápida, pois o posicionamento dos atores já é conhecido.

Os cineastas também intensificaram o princípio de continuidade pelo emprego de planos mais aproximados e planos únicos. A seqüência de *Jerry Maguire* é característica: são apenas quatro planos gerais e dois deles se tornam mais aproximados quando um personagem entra no quadro. O plano de abertura mostra o terminal de bagagem muito brevemente, antes de Dorothy entrar no primeiro plano e a câmera começar a segui-la na busca pelo filho Ray (Fig. 1.46). A cena se sustenta em planos únicos: dois terços das tomadas mostram apenas um dos três personagens. Além disso, as lentes longas tendem a transformar até um enquadramento bem distante em plano único (Fig. 1.53). Como conseqüência, há 22 planos médios até a cintura ou até o ombro (Fig. 1.48).

Ainda mais surpreendente, mais da metade dos planos da cena são *close-ups* de Jerry, Dorothy ou Ray. O plano americano, outrora a solução mais usada pelos diretores de Hollywood, foi substituído por vários graus de enquadramentos mais aproximados. Desde que a visão que nos orienta na fase inicial da cena é o plano médio na altura dos ombros (Figs. 1.47-1.48), a única maneira de intensificar a ênfase é recorrer aos planos únicos mais aproximados de Jerry e Dorothy (Figs. 1.49-1.50), de Dorothy e Ray (Figs. 1.51-1.52) e de Dorothy e Jerry quando a atração entre os dois vai ficando mais visível (Figs. 1.55-1.56). Se compararmos aos planos únicos em *Jejum de amor* (por exemplo,

1.60 *A mulher absoluta* (1952): um longo diálogo em plano médio com os dois atores juntos. Com o enquadramento de Cukor, Tracy e Hepburn passam uma intimidade descontraída pela coreografia de corpos e braços. Compare com a encenação nas Figs. 1.47 e 1.48.

Fig. 1.22), veremos que são completamente diferentes. A montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizada, e o drama foi concentrado nos rostos – particularmente olhos e bocas. Apenas quando Ray brinca é que se vê o corpo dos atores da cintura para baixo. Não é de estranhar que, para a maioria dos manuais de interpretação, o que importa na representação são a voz e o rosto.[38]

Esses planos aproximados de rostos são típicos do cinema de Hollywood desde os anos 1960. Nos anos 1930 e 1940, o enquadramento mais usado era o que os franceses chamavam de *plano americano*, tendiam a cortar a figura nos joelhos ou no meio da coxa como na cena de *Jejum de amor* (Figs. 1.20 e 1.26). Muitos diretores construíam suas cenas com dois personagens num enquadramento médio, uma escala que se afinava com a proporção 1:1,33 de formato quadrado (Fig. 1.60). No fim dos anos 1950 e começo dos 1960, os cineastas começaram a se basear mais em planos aproximados, apesar de virtualmente todo filme ser mostrado no formato de tela larga. Os diretores que trabalhavam na proporção da largura por altura da tela de 1:1,85 tiveram pouco problema para encaixar *close-ups* em sua tomada. Na verdade, muitas tomadas na nova proporção simplesmente cortavam um pedaço da parte superior ou inferior dos planos enquadrados no formato 1,33, deixando pouco espaço para a cabeça, o que às vezes causava o desaparecimento de uma testa aqui, um queixo ali.

38. Ver, por exemplo, Patrick Tucker. *Secrets of screen acting*. Nova York: Routledge, 1994, no qual o ator ensina como fazer *close-ups* e alguns truques para virar o rosto para a câmera, nos planos com dois atores. Reparem também sua asserção de que "o encobrimento é uma maneira de conseguir que a câmera veja seu rosto – algumas vezes com outro rosto ao mesmo tempo", p. 129.

1.61 Um enquadramento em CinemaScope reúne três casais num balcão de bar e o esbanjador mostra que é realmente rico (*Como agarrar um milionário*, 1953).

1.62 Panavision permite um *close-up* com uma pequena distorção pela grande-angular (*Só se vive duas vezes*, 1967).

1.63 Um típico plano Panavision em lente longa dos anos 1970, incluindo tanto o *close-up* médio da figura como ainda uma boa parcela do cenário (*Klute, o passado condena*, 1971).

Formatos mais largos e anamórficos, como o CinemaScope (1:2,35), primeiramente pareciam favorecer enquadramentos mais distantes, daí muitos cineastas incluírem no quadro corpos e cenário, muitas vezes de maneira desajeitada, como se fossem roupas no varal (Fig. 1.61). Muitos acreditavam que o formato 1:2,35 tornaria o *close-up* obsoleto; de toda maneira, as lentes anamórficas dos anos 1950 freqüentemente distorciam os planos de rosto (criando a "caxumba CinemaScope"). Em meados dos anos 1960, entretanto, graças a inovações introduzidas sobretudo pela companhia Panavision, os *close-ups* e mesmo os extremos *close-ups* tornaram-se uma possibilidade nos formatos de filme anamórficos e largos (Fig. 1.62).[39] Surpreendentemente, a imagem larga podia incentivar o cineasta a se aproximar mais dos atores. Primeiros planos não recortavam o rosto de seu ambiente, já que os diretores podiam agora incluir muito cenário mesmo em enquadramentos bem fechados (Fig. 1.63). Além disso, a proporção 1:2,35 trazia um problema para a utilização do plano médio: se você quisesse mostrar o corpo do ator, teria de recuar bem para trás ou deixar grandes áreas vazias. "O que me levou a filmar em *close-up*", observa Steven Spielberg, "foi a mudança para o formato da tela larga".[40]

39. Ver David W. Samuelson. *Panaflex user's manual*. Boston: Focal Press, 1990, pp. xiii-xiv.
40. Citado por Ebert e Sisekl. *Future of the movies*, *op. cit.*, p. 73.

Planos médios e *close-ups* de atores individuais eram comuns no cinema mudo, mas, na época do cinema sonoro, quando muitas cenas são sustentadas por dois atores, a inserção de um plano único pode ter um efeito mobilizador na seqüência (Figs. 1.21-1.22). À medida que a montagem rápida se desenvolvia nos anos 1960, os diretores quebravam as cenas de conversa em muitos *close-ups* e, hoje, essas cenas são editadas com planos únicos. Tais planos permitem ao editor variar o ritmo das cenas e selecionar os melhores fragmentos da atuação de cada ator.[41] E já que os planos únicos limitam a escolha do cineasta quanto ao enquadramento, não devemos nos surpreender ao encontrar diretores trabalhando dentro de uma escala mais estreita, do plano médio até o extremo *close-up*. Não se abandona completamente o plano geral, é claro, mas é bem menos freqüente e mais breve, como na seqüência de *Jerry Maguire*. Agora, um plano geral pode servir de pontuação, enfatizando um momento da ação ou proporcionando um acontecimento visual impressionante que o *close-up* já não dá conta.

A cena do simpático encontro no aeroporto, em *Jerry Maguire*, ensina mais uma lição de continuidade intensificada. Quase todas as tomadas são filmadas com lente longa – até as tomadas sobre os ombros (Figs. 1.47-1.48). Os planos que não foram filmados com uma lente longa apresentam uma protuberância ligeiramente grotesca por causa da lente grande-angular (Figs. 1.51-1.52). A polaridade entre lentes de longo ou curto alcance focal se acentuou muito nos anos 1960, quando os cineastas desejavam reter as virtudes expressivas da tradição da grande-angular (sempre associada a *Cidadão Kane*), mas também experimentar os efeitos da lente telefoto que havia surgido no cinema europeu. Os diretores de estúdio haviam reservado lentes longas (de 75 mm para cima) para fazer *close-ups* de rosto ou seguir animais a distância. Nos anos 1970, no entanto, os cineastas estavam montando cenas inteiras para telefoto, com o regulador de foco (que muda o foco de um plano para outro) passando a ser uma maneira comum de direcionar o olho do espectador.

Nossa seqüência de *Jerry Maguire* não exemplifica todos os aspectos do estilo de Hollywood hoje. Por exemplo, não contempla o que se chamaria de câmera móvel. Por quase toda a história do cinema, os diretores tiveram ocasião de mover a câmera independentemente da ação, mas a utilização massiva dessa técnica hoje é sem precedentes. A câmera freqüentemente se aproxima ou se afasta da figura, mesmo numa troca campo/contracampo (aproxima-se de A, aproxima-se de B, aproxima-se mais ainda de A, aproxima-se mais ainda de B). Gira em espiral em volta dos atores, como em *Cães de aluguel* (Figs. 1.9-1.10). A seqüência pode começar com movimentos curvos ou laterais, passando por um elemento do primeiro plano, ou a câmera pode descer pela grua para encontrar os atores.

41. Ver Boorstin. *Making movies work*, *op. cit.*, pp. 90-97.

1.64 O plano-seqüência com movimento em *Faça a coisa certa* (1989), quando o filho de Sal reclama de trabalhar num bairro negro...

1.65 ... e a câmera avança lentamente para enquadrar Smiley na janela.

"Levanta-e-fala" é a opção mais comum da encenação, mas uma segunda abordagem impõe um movimento mais dinâmico à figura. Na solução "anda-e-fala", os personagens estão andando pela rua, dentro do escritório ou ao longo de um corredor, no mais das vezes, vindo em direção à câmera, num longo *travelling*. Essa era a assinatura estilística de Max Ophuls e, mais tarde, de Stanley Kubrick, mas é também comum em Hollywood, especialmente na seqüência de abertura de um filme (por exemplo, *Scarface, a vergonha de uma nação*,1932; *Ride the pink horse*, 1947; *A marca da maldade*, 1958). Nos anos 1980, graças ao desenvolvimento da crítica de filmes de autor, com câmeras cada vez mais leves e suportes manuais, o longo *travelling* que acompanha as figuras tornou-se obrigatório em quase todos os filmes. Tais planos, nos quais ultrapassar complexidades logísticas é um fim em si mesmo, podem corresponder a uma tentativa de contrabalançar a crescente demanda por "levanta-e-fala" com muitos cortes. Fazendo uma síntese de montagem e *mise-en-scène*, um estilo híbrido pôde ser alcançado por cineastas cinéfilos.

Sejam "levanta-e-fala" ou "anda-e-fala", os planos-seqüência exigem movimento de câmera. Quando uma cena é baseada num longo plano-seqüência, como nos filmes de Woody Allen ou em *Faça a coisa certa*, de Spike Lee (Figs. 1.64-1.65), é geralmente um plano em movimento. Hoje, o estilo de Hollywood é sempre de movimento – se não for pela montagem, será pelo movimento de câmera. O que passou praticamente despercebido foi o plano-seqüência fixo. Ocasionalmente, ele pode ser encontrado em filmes dos anos 1960 e 1970 (por exemplo, *Nashville*, 1975), mas ficou muito mais raro nos anos 1980. Hoje, talvez a coisa mais radical que se possa fazer em Hollywood é colocar a câmera num tripé, posicioná-la a uma distância razoável da ação e deixar toda a cena se desenrolar.

De onde veio essa mudança na lógica da continuidade? Ninguém mostrou detalhadamente como isso se deu, mas as primeiras influências certamente incluiriam as técnicas de televisão (que desde os anos 1960 se apoiaram na montagem rápida e no movimento de câmera), a necessidade de fazer a cena ficar bem fácil de ler no monitor de TV (daí tanto *close-up*), a influência de diretores famosos, como Hitchcock e Leone, a nova tecnologia (como a Steadicam e a edição por computador) e mudanças no

cotidiano da produção (por exemplo, o uso de câmeras múltiplas com lentes longas). Em todos esses aspectos, e provavelmente em outros, as respostas às demandas da produção criaram práticas padronizadas, que têm sido o suporte das tendências estilísticas. É aqui, dentro da comunidade cinematográfica – onde problemas concretos devem ser solucionados e as boas soluções tendem a se tornar modelos –, que freqüentemente encontramos as explicações mais precisas para as mudanças no estilo visual.

Todo estilo tem suas vantagens e os esquemas da continuidade intensificada foram brilhantemente explorados por Michael Mann, David Lynch e outros. Tal estilo se difundiu por todo o mundo, particularmente nos cinemas populares da Europa e do Leste Asiático. Em Hong Kong, diretores como John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam e Johnnie To aperfeiçoaram o estilo, colocando-o a serviço das tradições locais de movimentos percussivos e manifestações sensuais. Um filme tailandês como *Nang Nak*, um filme coreano como *Shiri* ou *Tell me something* e um filme japonês como *Monday* (todos de 1999) indicam que a continuidade intensificada tornou-se uma segunda natureza para o cinema de massa internacional. Alguns aspectos do estilo aparecem em produtos mais prestigiosos também; por exemplo, nos entrecortados *close-ups* de telefoto e na câmera infinitamente errante de Jane Campion em *Retrato de uma senhora* (1996). Na verdade, poucos americanos independentes, como Woody Allen, usam planos mais longos,[42] mas outros aspectos da continuidade intensificada foram incorporados pela maioria dos cineastas em filmes tão díspares como *Sexo, mentiras e videotape* (1989) e *Felicidade* (1998).[43]

Mais criativamente, alguns diretores independentes imprimiram variações incomuns às convenções da continuidade intensificada. Joel e Ethan Cohen e Sam Raimi experimentaram o estilo para efeitos grotescos, mas outros empregaram-no para contar histórias de maneiras mais austeras. Por exemplo, as cenas de Hal Hartley são filmadas predominantemente em planos médios e *close-ups* (portanto, economizando dinheiro com cenários e iluminação), mas a encenação evita o já gasto "levanta-e-fala", predileto de Hollywood, chegando perto dos *close-ups* elípticos dos últimos filmes de Godard, como *Detetive* (1985). Em *Simple men* (1992), Bill, um ladrão durão fugitivo da polícia, encontra a ex-mulher num café e lhe dá dinheiro para o filho. Em vez de um

42. *Manhattan* (1978) tem uma DMP de mais de 18 segundos e a de *Poderosa Afrodite* (1995) é de 36 segundos. "Não gosto de fazer todo aquele corte, porque é mais barato do meu jeito – é mais rápido e os atores preferem. Desse modo, posso sentar com eles, deixá-los falar, pôr a câmera neles e deixar as coisas acontecerem. Podem fazer isso de maneira diferente a cada vez. Nada precisa ser igual" (citado em Douglas McGrath. "If you knew Woody like I knew Woody". *New York Magazine*, 17/10/1994, p. 44). Ver também Richard Schickel. *Woody Allen: A life in film*. Chicago: Ivan R. Dee, 2003, pp. 161-162.

43. Um caso intrigante é o de Jim Jarmusch, cujo início foi marcado pelo uso de longos planos-seqüência de 40 segundos em *Estranhos no paraíso* (1984). No entanto, no período em que a continuidade intensificada se tornou um estilo dominante, seu emprego de planos-seqüência foi diminuindo, de *Trem mistério* (1989; DMP: 23 segundos) até *Ghost dog: The way of the samurai* (1999; DMP: 6,8 segundos).

1.66 *Simple men* (1992): na janela, Bill e Mary conversam, enquanto a câmera fixa seu olhar neles.

1.67 Sem se olharem, vão para o balcão para fazer o pedido e escutam as perguntas de uma garçonete fora do quadro.

1.68 De novo na janela, em outro enquadramento fechado, os dois evitam se olhar.

1.69 Mais tarde, quando Bill conhece Kate, beijam-se cautelosamente, com os corpos virados em direções divergentes.

plano geral, Hartley utiliza quatro planos (um brevíssimo), nos quais os rostos dos personagens entram e saem do quadro e as figuras secundárias são jogadas fora do campo (Figs. 1.66-1.68). O resultado é uma coreografia primorosa – não de corpos inteiros, como em *Jejum de amor*, mas de rostos e ombros, que registram mudanças no drama por meio de pequenas viradas e olhares desencontrados. Em *Jerry Maguire*, os olhos do casal se encontram, ao passo que, em Hartley, a cena é construída com os parceiros se virando e olhando para os lados. Esses movimentos são relembrados muito mais tarde no filme, quando Bill se sente atraído por outra mulher. Hartley agora põe os rostos de perfil, mas gira os corpos em direções opostas, sugerindo apenas uma intimidade meio desconfiada (Fig. 1.69).

Entretanto, a maioria dos proponentes da continuidade intensificada não está interessada em tal austeridade. Tratando cenas comuns com um tipo de técnica supervalorizada, outrora reservada para momentos de suspense e revelações em fóruns

de justiça, os cineastas de hoje não só arriscam um estilo bombástico, mas também são obrigados a elevar o tom. Agora, os clímaces reais terão de ser pensados para produzir ainda mais efeito de comoção: câmera lenta, manchas coloridas, rabiscos digitais, acordes eletrônicos estrondosos. Muitas vezes, a continuidade intensificada transforma estilo em Estilo (ou ESTILO).

Não se pode dizer que não fomos avisados. Nos anos 1960, os críticos americanos apontaram técnicas estridentes em Kubrick, Kazan, Frankenheimer e os dois Sidneys, Lumet e J. Furie. Dwight MacDonald criticava filmes que eram "superdirigidos", afirmando que Tony Richardson "era incapaz de compor uma cena claramente em frente da câmera e então era forçado a utilizar demais o *close-up*".[44] Andrew Sarris reclamava de Mike Nichols e suas "fáceis táticas de choque" e, em Richard Lester e John Schlesinger, reprovava a "fraqueza pelo efeito de clique imediato em detrimento da concepção geral".[45] Pauline Kael foi profética:

> Os estilos com a câmera móvel, o movimento e a montagem rápida de um filme como *Finian's rainbow* – uma das melhores grandes produções – parecem um comercial de TV, um disfarce para material estático, que não expressa mais do que a necessidade de impedir que você fique entediado e vá embora. Os diretores agora estão começando as carreiras trabalhando em publicidade – o que, se pararmos para pensar, pode ser quase o resumo, em uma frase, do futuro do cinema americano.[46]

Quase 40 anos depois da supervalorização da técnica contra a qual esses críticos protestaram, ela se tornou o cânone e, como toda regra, exclui alternativas produtivas. Um dos objetivos deste livro é retomar algumas dessas soluções e convencer os novos realizadores a experimentá-las.

Você pode pensar que estou fugindo de algumas questões básicas desde o começo. Por que fazer pesquisa sobre o estilo? Não é o conteúdo – a história ou a significação maior do filme – o mais importante, afinal? Por que mergulhar na estética das lentes e na duração dos planos? E, mesmo considerando que é um assunto importante, será que focalizar nas decisões concretas e práticas dos cineastas é a maneira mais produtiva de fazê-lo? Como, poderiam reclamar os pesquisadores de cinema contemporâneos, é possível "teorizar" sobre o estudo do estilo?

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento,

44. Dwight MacDonald. "*Tom Jones* [1964]", *on movies*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969, p. 393.
45. Andrew Sarris. *Confessions of a cultist: On the cinema, 1955-1969*. Nova York: Simon and Schuster, 1971, pp. 206, 261-262.
46. Pauline Kael. "Trash, art and the movies [1969]", *in For keeps*. Nova York: Dutton, 1994, pp. 205-206.

iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção.

Ainda assim, muitos pesquisadores de cinema não analisam o estilo do filme.[47] Ironicamente, à medida que os filmes tornam-se mais disponíveis do que nunca para análises mais profundas, o interesse pela estilística decresceu. Por quê? Em parte, porque os estudos de cinema tem atraído teóricos de uma vertente mais literária, mais confortáveis com a hermenêutica do que com a estilística (que permanece uma disciplina menos importante nos estudos literários). Além disso, até estudiosos têm dificuldade para observar as minúcias da técnica. Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. Então, críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme.

Nosso desinteresse pelas imagens decorre de nossos hábitos de apreensão do mundo. Movemo-nos pelo mundo alegremente desatentos a todas as complexas maneiras como nosso sistema de percepção filtra e elabora as informações que nos inundam.[48] As atividades de ver e escutar são "informacionalmente encapsuladas". A vida não tem pausas ou botão de retrocesso e não podemos parar para ver os mecanismos de nossa mente pelos quais percebemos o mundo dos objetos e das atividades tridimensionais. Por razões normais, assim é melhor. Evoluímos no sentido de agir para um bom rendimento desses mecanismos, e tomar consciência deles só iria nos desacelerar num mundo em que os segundos importam. Ainda assim, os hábitos da percepção fácil e rápida não nos ajudam muito quando queremos compreender como o cinema opera.

Além disso, poucas disciplinas, como a história da arte, desenvolveram um vocabulário para analisar os efeitos provocados pelas imagens. Esse vocabulário,

47. Sempre se diz que os pesquisadores de cinema se preocupam mais com o estilo visual do que com o som, mas penso que a afirmação é exagerada. Hoje, podemos nomear aproximadamente uns 12 estudiosos importantes que pesquisam o som no cinema (principalmente, Rick Altman, Claudia Gorbman, Kathryn Kalinak e Jeff Smith), mas nem tantos enfocam a visualidade. A quantidade dos que estudam música no cinema supera facilmente a dos que se dedicam a composição, cor e trabalho de câmera.

48. Uma pesquisa interessante desses processos perceptuais é Steven Pinker. *How the mind works*. Nova York: Norton, 1997, caps. 1 e 2.

inevitavelmente técnico, parece muito menos espontâneo para nós do que o vocabulário para falar de personagens e trama. De agentes e atividades, nós sabemos: nossa psicologia prática nos fornece um grande repertório de maneiras de descrever a ação humana. De composição, cor e padrões de movimento, sabemos muito menos. Em particular, estudar a encenação cinematográfica é focalizar questões que, por razões históricas, receberam muito pouca atenção mesmo dos estudantes de cinema.

Não se trata de uma completa e detalhada teoria do estilo do filme, especialmente nestas poucas páginas de introdução. Mas eu deveria oferecer uma prévia do tratamento de duas questões fundamentais deste livro: como podemos descrever e analisar o estilo de um filme de maneira pragmática? E como podemos explicar suas causas e conseqüências históricas de maneira produtiva? A cada passo, minhas respostas podem ser questionadas, o que já ocorreu em muitos pontos. Em vez de falar das críticas aqui, o capítulo final faz uma revisão das maiores objeções a esse tipo de análise e de minha resposta a elas. Acredito que o leitor estará em melhores condições de avaliar as críticas, se tiver partilhado da minha trajetória e dos *insights* produzidos por essa linha de pesquisa.

Este livro é primeiramente um livro de crítica de cinema que propõe algumas ferramentas para a análise estilística. Mas, como nenhuma crítica opera sem pressupostos teóricos, vou expor sucintamente os mais importantes para este projeto. Para mim, o estilo cumpre quatro funções principais. Primeiro, serve para *denotar* o campo de ações, agentes e circunstâncias ficcionais ou não-ficcionais. Como na literatura, a função denotativa do estilo cinematográfico determina muita coisa: a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento. No cinema narrativo, as funções denotativas de estilo estão evidentes em todo lugar. Cada tomada apresenta um bloco de espaço e um segmento de tempo, um conjunto de pessoas e lugares que nos são apresentados como parte de um mundo ficcional ou não-ficcional. Jerry Maguire e Dorothy, Walter Burns e Hildy, Su-jeong e seus amigos, o café da manhã em *O revolucionário* e em *Simple men* – todos nos afetam em virtude dos processos estilísticos que operam na dimensão denotativa. Essa qualidade é tão básica para o cinema que temos a tendência de passar por cima dela, mas, logo a seguir, argumentarei que deveria ser fundamental para qualquer relato sobre estilo no cinema.

Não só pessoas e objetos concretos são denotados pelo estilo, que também pode mostrar qualidades *expressivas*. O estilo musical, no mais das vezes, é voltado para a representação de estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça. As pinturas do expressionismo abstrato retratam freqüentemente turbulência e angústia. Em muitos filmes as qualidades expressivas podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera, tais como o redemoinho manchado para comunicar vertigem. Há muitos argumentos filosóficos sobre como a expressão funciona nas artes, mas, para meus propósitos, uma

outra distinção é válida. Podemos distinguir entre estilo que *apresenta* qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou *causa* sentimentos no espectador (o plano me deixa triste). Na maioria das vezes, vou me ater à primeira dimensão de expressão, mas não há como passar por cima do poder do estilo de "contaminar" o espectador com sentimentos fortes.[49]

O estilo também pode produzir significados mais abstratos e conceituais; ou seja, o estilo pode ser *simbólico*. Numa pintura, uma árvore (denotada) pode também ser um símbolo de fecundidade; a caveira distorcida inclinada no primeiro plano de *Os embaixadores*, de Holbein, pode ser uma advertência de nossa mortalidade. Símbolos em literatura, como o signo do olhar dos óculos em *The Great Gatsby*, e no cinema, como os aviões copulando no começo de *Dr. Strangelove* (1964), operam pelo mesmo princípio: sugerir significados mais gerais e abstratos. Os filmes podem evocar implicações simbólicas pelo esquema de cores, pela iluminação, pelo cenário e por associações musicais.

Finalmente, em qualquer meio, o estilo pode operar por si mesmo. Cria climas discretos e padrões mais envolventes por seus próprios meios, levando-nos a descobrir uma ordem escondida ou a notar pequenas diferenças. Mesmo com toda inadequação terminológica, podemos nos referir à última função do estilo como uma função *decorativa*. Nesse sentido, a decoração exige de nós a apreensão das potencialidades da linguagem cinematográfica quanto à pura produção de padrões.[50] Além disso, pensamos a decoração como ornamento, como algo aplicado em algum suporte. Decoramos as paredes de um apartamento ou decoramos nossos corpos com tatuagens. Em filmes narrativos, o estilo pode ser decorativo apenas neste sentido: a produção de padrões opera por meio de justaposição ou sobreposição às outras funções estilísticas. Em filmes não-narrativos, o estilo é pura decoração, criando padrões inteiramente abstratos. Mas, já que a maior parte do cinema é narrativa, as qualidades decorativas aparecem por acréscimo, como quando o cineasta cria padrões puros, ao mesmo tempo em que denota um mundo ou comunica estados expressivos.

Podemos considerar a decoração como uma questão de momentos exemplares, como quando um movimento de grua tece arabescos em volta de uma ação secundária.

49. Para uma revisão das teorias da expressão nas artes ver Noël Carroll. *Philosophy of art: A contemporary introduction*. Nova York: Routledge, 1999, cap. 2.

50. Uma discussão aprofundada desse processo pode ser encontrada em E.H. Gombrich. *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. Ver também James Trilling. *Ornament: A modern perspective*. Seattle: University of Washington Press, 2003, no qual o autor faz a distinção entre a decoração em geral (*O juízo final*, de Michelangelo, decora a Capela Sistina) e ornamento, "em que o prazer visual da forma supera de longe o valor comunicativo do conteúdo" (p. 23). O que estou considerando os usos mais palpáveis e evidentemente "decorativos" do estilo do filme seria considerado "ornamento" no sentido de Trilling.

Nesse sentido, a decoração parece ser um signo de maneirismos que alguns comentadores celebraram em diretores como Von Sternberg, Busby Berkeley e Brian De Palma; e que Kael, Sarris e MacDonald criticaram quando foram lançados em Hollywood nos anos 1960. Penso, entretanto, que os usos decorativos do estilo podem também operar de modo mais sistemático e abrangente.[51] O que em outro trabalho denominei "narração paramétrica" pode ser definido como uma execução estilística decorativa altamente organizada.[52] Outras artes podem começar com o padrão puro e acrescentar outras dimensões: o compositor de uma fuga tentará encontrar uma melodia expressiva, e Mondrian deu um giro expressivo-denotativo para um quadro abstrato chamando-o de *Broadway Bqogie-Woogie*. Ao contrário, o uso sistemático da decoração é bem raro no cinema, em parte porque essa forma de arte é historicamente muito ligada à denotação. Devemos, por essa razão, recorrer a explicações decorativas do estilo do filme só depois de refletir exaustivamente sobre as outras funções.

Separei essas várias funções com propósito analítico, mas, nos casos práticos, cada técnica particular pode servir a várias funções ao mesmo tempo. A nova continuidade intensificada de Hollywood nos proporciona vários exemplos. Entrecortar o movimento de câmera, movendo-a em direção de dois personagens parados, pode ser, ao mesmo tempo, denotativo (ressalta as reações faciais), expressivo (sinaliza uma tensão crescente na cena) e ligeiramente decorativo (cria uma repetição paralela de um dispositivo estilístico). Um trecho de montagem rápida pode informar-nos que os perseguidores estão encurralando o herói e simultaneamente expressa a excitação do momento.

Os últimos exemplos sugerem que qualquer função do estilo também pode produzir ganhos na recepção do espectador. Naturalmente, uma emoção expressa por meio da técnica, em geral, provoca um efeito afetivo correspondente no espectador. Se a tristeza do personagem é transmitida pela combinação da imagem e do som, podemos nos comover até a piedade. A combinação de atuações excessivas, incansáveis *travellings* para frente e pulsantes frases musicais fúnebres concorrem, em *Magnólia* (1999), para uma insistente sensação de angústia que atinge o espectador quase visceralmente. Menos espetacular, o uso denotativo do estilo, simplesmente apresentando o vaivém da história, pode provocar uma gama de reações, da curiosidade e do suspense à melancolia e à exaltação. Mesmo a mais abstrata produção de padrão dos processos decorativos pode despertar frustração (por que a repetição da técnica, quando não tem aparentemente um objetivo narrativo?) e fruição (agora, entendo a intenção mais escondida). O estilo determina nossa experiência de um filme em muitos níveis.

51. É o que tento argumentar sobre Ozu Yasujiro em *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, caps. 4-6.

52. Ver David Bordwell. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, cap. 12.

> Normalmente, ao fazer a marcação e o enquadramento de uma tomada, o mais importante é que o espectador esteja olhando para onde você quer que ele olhe. Você tem que ter certeza de que ele compreende a história e de que capta todas as informações pertinentes, ao mesmo tempo em que ignora tudo o que é irrelevante. Quase forçando o entendimento da questão, escurecendo tudo mais no quadro e sinalizando com setas luminosas... Isso se consegue principalmente pela composição do plano e pela direção precisa dos atores.
>
> *Robert Zemeckis*[53]

Tudo o que foi afirmado até o momento, dá apenas uma visão panorâmica das funções do estilo no cinema, mas já se configura uma introdução à análise da encenação cinematográfica. As distinções delineadas podem nos guiar no estabelecimento de algumas prioridades.

Primeiro, a denotação é a função central do estilo em praticamente qualquer filme narrativo. Por isso mesmo, ficou difícil reparar na denotação: os críticos têm supervalorizado, sobretudo, a dimensão simbólica, e desvalorizado a função denotativa. Ao analisar o estilo do filme, proponho que *as funções denotativas do estilo sejam nosso habitual ponto de partida*. Além do mais, ao analisar a narrativa do filme, devemos pressupor que, *na maioria dos casos, a denotação estilística serve para apresentar a informação mais relevante para a história que se desenrola*. Com os outros fatores narrativos sob controle, o estilo do filme está lá para balizar o trajeto do espectador, orientando-o e guiando-o na reconstituição da história com o que nos é apresentado na tela e na trilha sonora.[54] É claro que tal construção é inventivamente interrompida por elipses, segredos, desorientações etc. (operações narrativas também manifestadas pelo estilo). Seria mais exato dizer que o filme nos incentiva a acompanhar a história tomando atalhos favoritos. Toda essa elaboração se faz pelos padrões estilísticos.

Nem toda técnica utilizada em um filme terá principalmente funções denotativas. Os pressupostos servem como modelo e hipótese de trabalho para guiar nossa investigação: estar alerta a eles não impede que observemos outros assuntos. Em muitos casos, uma vez determinado o papel do dispositivo estilístico, não precisaremos ir adiante para explicar seus atributos. Mas, se não conseguirmos encontrar um papel denotativo para ele, devemos continuar a busca por outros. Já que um mesmo artifício pode servir a várias funções, podemos sempre continuar a considerar os possíveis objetivos da técnica, expressivos, simbólicos ou outros.

Usar a denotação narrativa como um modelo nos proporciona tanto abrangência como economia. Essa hipótese nos permite reconhecer que a textura

53. Citado em Jay Holben. "Sole survivor". *American Cinematographer* 82, n. I (janeiro de 2001), pp. 40-41.
54. Ver Bordwell. *Narration in the fiction film*, *op. cit.*, cap. 3.

estilística de um filme é onipresente, ininterrupta do começo ao fim. Ao contrário, as funções simbólicas não saturam o estilo do filme no mesmo grau. Não é muito provável que todo elemento da iluminação, todo movimento de câmera, toda mudança de uma figura no quadro, toda montagem manifeste um sentido abstrato. Na verdade, esses momentos especiais em que vemos imagens de Cristo ou a marca de uma identidade de gênero se destacam claramente do fundo de tomadas e cortes mais banais. Esse fundo constante tem um objetivo principal que, antes de teorizar, chamamos de "contar uma história". A montagem rápida com planos únicos da cena do aeroporto de *Jerry Maguire* acentua alguns diálogos e expressões faciais. Dentro de uma imagem mais larga, como vimos, um ligeiro movimento do personagem pode canalizar o fluxo da informação dramática: um homem se levantando para deixar uma festa torna-se a ação central, e mesmo um samovar que obstrui a visão de um rosto tem o papel de forçar a busca pelo desenvolvimento da história em outro lugar. Momento a momento, o estilo, afastando outras possíveis implicações, ajuda a contar a história de um modo singular.

Começar com a denotação narrativa também implica economia de explicações: podemos reunir muitas técnicas diferentes sob alguns princípios gerais. Um dos mais importantes, evidentemente, é o princípio de direcionamento da atenção. Freqüentemente, um contador de histórias em qualquer meio procura chamar nossa atenção para certos detalhes e deixar outros caírem no esquecimento ou desaparecerem. Em literatura, nenhuma descrição de personagem ou cenário implica um relatório completo: o escritor seleciona aspectos relevantes para a história e os efeitos a serem atingidos. Watson não menciona se Holmes tem pulmões, mas esse órgão se tornaria bastante relevante se Holmes contraísse câncer de pulmão por fumar. Em fotografia ou cinema, o quadro exclui muito mais do que inclui, e, dentro do quadro, a composição, a cor e todas as técnicas de cada linguagem concorrem para ressaltar as qualidades mais pertinentes à trama.

Os artistas são psicólogos práticos, confiam que nossa sensibilidade e percepção, adquiridas tanto por dom natural como por bagagem cultural, enfatizarão alguns aspectos da história em detrimento de outros. Contadores de história sabem que nossa atenção tende a se fixar em aspectos que nos atraem fora do mundo da arte. Tomemos o corpo. O corpo dos primatas emite um constante fluxo de sinais relativos a seus estados emocionais e a suas relações com os de sua espécie e a evolução humana nos tornou altamente sensíveis a posturas, gestos e movimentos dos que estão a nossa volta. A distância e o ângulo entre duas pessoas de pé podem instantaneamente transmitir intimidade ou domínio, atração ou confronto. Em todas as culturas, uma postura ereta tende a sugerir um *status* mais elevado do que uma postura encolhida. O gesto pontua e acentua a fala e, algumas vezes, dispensa palavras, como em signos culturalmente específicos (como os cornos do marido traído) ou alguns poucos universais (aplaudir, dar de ombros). Muitos sinais não-verbais, tais como bocejo ou punho cerrado, podem

nos afetar mais fortemente do que as palavras, pois são mais difíceis de evitar e, conseqüentemente, têm mais chances de serem autênticos.[55]

O rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações. Há razões para acreditar que o rosto, por ter evoluído parcialmente pela pressão de transmitir informações socialmente pertinentes, agora funciona como um teatro dos estados da alma, em constante mutação. Pelo menos seis expressões faciais básicas (felicidade, surpresa, medo, tristeza, raiva, nojo ou desprezo) parecem ser reconhecidas em uma grande variedade de culturas. Outras expressões, como levantar as sobrancelhas por ceticismo ou arrogância, parecem mais localizadas. As culturas também variam quanto ao que Paul Ekman chamou de "regras de exibição", referindo-se às circunstâncias nas quais as expressões são apropriadas.[56] A atuação em um filme se apóia fortemente numa gama de expressões faciais culturalmente reconhecidas.[57]

Quando duas pessoas conversam, a boca e os olhos são os dois focos irradiadores de informação dentro do rosto. Os olhos são particularmente importantes, visto que o olhar acompanha as expressões faciais correspondentes (uma expressão agressiva e um olhar direto se associam, tanto em chimpanzés como em outros primatas, como nós) e somos extraordinariamente sensíveis ao ângulo específico do olhar. Numa conversa, quem escuta tem mais probabilidade de olhar mais constantemente para o falante do que o falante para quem escuta; o falante olha para outros lados de vez em quando, usando o olhar para pontuar a fala e ver as reações. Todo o processo é cuidadosamente coordenado, de modo que, quando quem escuta fala, os papéis se invertem. As sobrancelhas acrescentam seu próprio comentário aos diálogos e aos modos de olhar.[58]

55. Ver Argyle. *Bodily communications*, pp. 98-100, 178, 305-306. Para o estudo da relação do gesto com a fala, ver David McNeil. *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Sobre as diferenças culturais, ver Jan Bremmer e Herman Roodenburg (orgs.). *A cultural history of gestures*. Ithaca: Cornell University Press, 1991; e Roger E. Axtell. *Gestures: The do's and taboos of body language around the world*. ed. rev. Nova York: Wiley, 1998.

56. Sobre as expressões básicas e as regras para mostrá-la, ver Paul Ekman. "Cross-cultural studies of facial expression". *In: Darwin and facial expression: A century of research in review*. Paul Ekman (org.). Nova York: Academic Press, 1973, pp. 169-222; Paul Ekman. "Afterword". *In: The expression of the emotions in man and animals*, de Charles Darwin. 3ª ed. Nova York: Oxford, 1998, pp. 375-385. Ver também os ensaios reunidos em *What the face reveals*, de Paul Ekman e Erika Rosenberg (orgs.). Nova York: Oxford University Press, 1997. Um detalhado e primoroso estudo é o de Gary Faigin. *The artist's complete guide to facial expression*. Nova York: Watson-Guptill, 1990.

57. Ver Ed Tan. "Three views of facial expression and its understanding in the cinema". *In: Motion picture theory: Ecological considerations*. Joseph D. Anderson e Barbara Anderson (orgs.). Carbondale: University of Southern Illinois Press, 2005.

58. Ver Argyle. *Bodily communication*, *op. cit.*, pp. 35-41, 109, 153-154. Uma revisão de pesquisas relevantes foi organizada por Vicki Bruce e Andy Young. *In the eye of the beholder: The science of face perception*. Oxford: Oxford University Press, 1998. Ver Daniel McNeil. *The face: A natural history*. Boston: Little Brown, 1998, para uma discussão interessante e de grande alcance.

Podemos supor que rostos e corpos são pontos de atração de nosso sistema perceptual, já que o centro do interesse da maioria dos filmes é o ser humano (ou o que parece humano). Talvez por essa razão, o esquema clássico campo/contracampo e o alinhamento dos olhares tenha tal poder de comunicação numa grande diversidade de culturas. Essa estrutura clássica é construída com base nos ritmos da alternância, fazendo intercambiar tanto os espaços *in* e *off* como os personagens e suas reações faciais e corporais, típicas de interações humanas.[59]

Ainda assim, os esquemas clássicos não são uma simples imitação de interação na vida real. Para facilitar a compreensão, os esquemas simplificam o processo. Eles enfatizam os rostos por meio de planos médios e *close-ups*, ao mesmo tempo que a escala de planos e a iluminação fazem a linha do olhar absolutamente evidente. Os atores se olham fixamente muito mais do que as pessoas na vida cotidiana. Então, em cinema, um olhar evitado, em vez de ser uma estratégia cotidiana, torna-se uma expressão de distração, culpa, timidez ou algum outro sentimento pertinente. Do mesmo modo, os diretores reduzem a quantidade normal do piscar. Normalmente, piscamos de 12 a 15 vezes por minuto, mas personagens de cinema, freqüentemente, piscam muito menos.[60] Em nossa passagem de *Jerry Maguire*, há menos de 30 piscadas entre três personagens num trecho de quase três minutos, e muitas delas também reforçam sentimentos (como as prolongadas piscadas de Jerry com o subtexto "eu estou no comando"). Se a continuidade clássica formata as inflexões interpessoais mais relevantes, a continuidade intensificada exagera e eleva o tom. *Simple men*, a despeito de seus planos-seqüência e sua encenação mais complexa, obedece a essa estratégia. Para expressar frieza e cansaço, Hartley faz seus personagens se olharem muito *menos* que um casal conversando faria na vida normal (Figs. 1.66-1.68). A cena é incomum, mas o resultado é tão artificial quanto o clássico olhar de êxtase que une Dorothy e Jerry na esteira de bagagem do aeroporto.

Mesmo estilos que recorrem menos a *close-ups* dão relevo à expressão facial e à direção do olhar por meio da composição, da iluminação e do movimento. Como veremos, Feuillade, Mizoguchi, Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien não dispensavam a miríade de informações estampada no rosto. Ocorre simplesmente que, em suas tradições, uma gama de outras inflexões não-verbais, desde a postura e o gestual, até a arquitetura e a paisagem, proporcionam focos de atenção alternativos. Os rostos ainda importam, mas também os gestos de bêbados das figuras no primeiro plano de *A virgem*

59. Para um argumento semelhante, ver Joseph Anderson. *The reality of illusion: An ecological approach to cognitive film theory*. Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1996, pp. 90-134.

60. Discuto essa tática de *performance* em "Who blinked first? How film style streamlines nonverbal interaction". *In: Film style and story: A tribute to Torben Grodal*, organizado por Lennard Hojberg e Peter Schepelern. Copenhague: Museum Tuscalanem Press, 2003, pp. 45-57. Sobre a importância dos olhos nos filmes dos primeiros tempos, ver Janet Staiger. "The eyes are really the focus: Photoplay acting and film form and style". *Wide Angle* 6, n. 4, 1985, pp. 14-23.

desnudada por seus solteiros e a inclinação angular para frente e para trás do tio na mesa do café da manhã em *O revolucionário*. Ao longo dos capítulos, teremos a ocasião de observar os criativos procedimentos de nossos diretores para velar expressões faciais, conduzindo-nos às possibilidades denotativas, expressivas e decorativas de outros aspectos da imagem.

Grande parte das histórias contadas no cinema atravessa com facilidade as fronteiras culturais. Uma razão plausível para isso é que o cinema incide em tendências perceptivas muito difundidas. Os estilos que vieram a dominar o cinema parecem ter se afinado, por tentativa e erro, com algumas disposições universais cognitivas e perceptuais.[61] Muito antes do advento do cinema, apareceram algumas similaridades na maneira como vemos, escutamos ou compreendemos as regularidades do mundo.[62] Tais identidades foram provavelmente produzidas por dois fatores: evolução biológica e práticas culturais convergentes.[63] Como os espectadores vêm ao cinema com suas propensões cognitivas e perceptuais, os diretores desenvolveram técnicas impregnadas de afinidades transculturais para afetá-los. Todos os estilos de filme são arbitrários no sentido de que poderiam ter sido feitos de outro modo, mas alguns estilos são mais eficazes para contar uma história do que outros. Se você quer induzir o espectador a focalizar as reações dos personagens, filmar de um ângulo que mostre rostos é mais eficaz do que filmar, digamos, de um ângulo que mostre só sapatos. É claro que, se o diretor tem outras aspirações, tais como criar um filme lírico ou uma narrativa experimental, então, escolhas estilísticas incomuns são mais apropriadas, mas mesmo estas trabalharão com (ou contra) as propensões perceptuais ou cognitivas do espectador.

Se, como parece provável, conduzir a atenção é um objetivo crucial do cinema narrativo, podemos invocar, pragmaticamente, outra constante transcultural: o ser humano explora o meio ambiente com os olhos. Só uma pequena zona da anatomia de nossos olhos, a fóvea, tem foco crítico. Por isso, os olhos se movem para deixar que a fóvea se ocupe de assuntos de seu interesse. Às vezes, os olhos seguem objetos que se movem lentamente por meio de movimentos suaves de busca; porém, na maior parte do tempo, nossos olhos pulam de um lugar a outro, três ou quatro vezes por segundo, por meio de pequenos saltos que chamamos de movimentos sacádicos. Esses movimentos exploram o meio ambiente, focalizando com precisão apenas alguns fragmentos e por somente um quarto de segundo. Se o assunto valer a pena investigar, micromovimentos sacádicos movem a fóvea ligeiramente para o alvo.[64] O processo de busca visual é ativo, rápido e decorre de nossa herança biológica. Sondar o ambiente e nele detectar mudanças fixando os aspectos essenciais constituiu uma evolução muito vantajosa para os mamíferos como nós. Não admira que o olhar dos recém-nascidos se demore nos rostos, particularmente, em olhos e lábios.

Tanto os movimentos sacádicos quanto os movimentos de busca são intencionais, movidos por informações que chegam de outras partes do sistema óptico (principalmente a visão periférica) e de outros sentidos, como a audição. Os psicólogos falam de um "sistema de atenção disfarçada" que guia os movimentos de nossos olhos.[65]

61. Muitos estudiosos humanistas têm um certo desconforto com a idéia de universais; no último capítulo, tento mostrar o contrário. Mas uma ressalva é relevante para o argumento deste capítulo. Miriam Bratu Hansen sugere que o apelo transcultural do "cinema hollywoodiano clássico" ou convencional (que ela chama de "um idioma modernista internacional") não se sustenta em regularidades de habilidades perceptuais e cognitivas. Ela caracteriza a posição que rejeita da seguinte maneira: "Uma vez que 'o sistema' foi implantado (desde 1917), sua engenhosidade e estabilidade são atribuídas ao envolvimento máximo das estruturas *mentais* e habilidades perceptuais e são, nas palavras de Bordwell, 'biologicamente construídas' e têm sido assim por dezenas de milhares de anos".
Isso não é exatamente o que digo no ensaio que ela cita, ou neste livro, porque defendo que muitos aspectos do estilo do filme são transformações de uma variedade de habilidades e práticas transculturais, *tanto biológicas quanto culturais*. O exemplo principal no ensaio que ela cita é relativo às interações em diálogos cara a cara. Não é o meu papel dizer se as constantes transculturais em tais interações são estritamente um efeito de adaptação biológica, um puro produto da cultura ou uma mistura dos dois. É por essa razão que denomino tais regularidades de "universais contingentes". A origem de tais universais não importa para meu argumento; o que me importa afirmar é que o diálogo é um universal transcultural e que o cinema encontrou figuras de estilo (por exemplo, a estrutura campo/contracampo e a montagem) que, ao enfatizar e lhe dar contornos, facilitam sua apreensão. Entretanto, parece plausível que muitos aspectos da percepção ativados pelo estilo, tais como a observação de bordas e superfícies ou o reconhecimento de outros seres humanos na tela, têm um fundamento biológico (o que exige, é claro, exposição a regularidades ambientais para um amadurecimento normal).
Sem argumentar contra a existência de universais contingentes, Hansen prossegue com a afirmação de que uma explicação melhor para a leitura transcultural do cinema comercial é que este é passível de várias interpretações: "Se o cinema hollywoodiano clássico tornou-se uma cultura de massa como um idioma modernista internacional, isso aconteceu não por sua suposta forma narrativa universal [que não é o mesmo que estilo – D.B.], mas porque significa coisas diferentes para pessoas e públicos diferentes, tanto em casa como no estrangeiro". A afirmação "significa coisas diferentes" não é desenvolvida, mas as perguntas de Hansen (como os filmes são programados, como os gêneros são recebidos em países diferentes etc.) sugerem que estamos bem além do nível do reconhecimento direto e da construção do espaço. As irregularidades de interpretação na recepção que ela menciona são de outra ordem, não têm a ver com as regularidades às quais me refiro. Além disso, parece-me que, antes de públicos distintos construírem o significado da história segundo diferenças culturais, têm de compreender pelo menos alguns aspectos da história por meio de sua apresentação estilística. Portanto, não só a transformação estilística do universal contingente obedece a uma lógica diferente da pluralidade cultural de possíveis sentidos como também a primeira é *pré-condição* da segunda. Parece que não há como contornar o fato da ubiqüidade do tipo de habilidades perceptual-cognitivas induzidas pelos traços estilísticos.
O ensaio é "The mass production of the senses: Classical cinema as vernacular modernism", em *Reinventing film studies*, organizado por Christine Gledhill e Linda Williams. Londres: Arnold, 2000, pp. 332-350; os trechos citados estão nas pp. 339-341.

62. Anderson articula muito bem essa linha de pensamento em *Reality of illusion*, *op. cit.*, caps. 2 e 3.
63. Essa linha de argumentação foi desenvolvida em "Convention, construction and cinematic vision", em *Post-theory: Reconstructing film studies*. David Bordwell e Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 87-107.
64. Para mais informações sobre o movimento do olho, ver Stephen E. Palmer. *Vision science: Photons to phenomenology*. Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 520-533.
65. James E. Hoffman. "Visual attention and eye movements". *In*: Harold Pashler. *Attention*. Londres: Psychology Press, 1998, pp. 119-120.

Desde que os movimentos sacádicos apontem as zonas mais informativas para a fóvea, parece provável que a mente os dirija com hipóteses sobre o que procurar – na verdade, um mapa cognitivo. A visão periférica traça um diagrama espacial que vai ser preenchido por uma inspeção cuidadosa do campo perceptual.[66]

Há muito tempo, os artistas, intuitivamente, têm consciência da busca visual. No final do século XVII, membros da Academia Francesa elaboraram a primeira crítica detalhada de obras de pintura e escultura, uma teoria da ordem pictórica baseada no movimento exploratório do olhar do espectador no tempo.[67] Hogarth declarou que a linha sinuosa "leva o olho a um tipo de busca distraída".[68] Séculos depois, Katherine Hepburn, segundo o diretor de fotografia de *O lago dourado* (1981), tentou roubar a cena de seus colegas usando um casaco vermelho, porque, como a ênfase do vermelho numa pintura impressionista, "o olho vai direto para ele".[69] O estilo contemporâneo da continuidade intensificada parece querer direcionar o olho de maneira brusca, à maneira de Kuleshov, por um desejo de legibilidade. "Quando uma tomada vai ficar na tela só por três segundos", observa o diretor de fotografia Vilmos Zsigmond, "não há tempo para decidir o que é importante, então, você tem de dirigir o olhar, *forçar* mesmo".[70]

Tendo estabelecido seus fundamentos biológicos e psicológicos, podemos afirmar que conduzir a atenção é central aos objetivos denotativos da encenação. Invocando o princípio do direcionamento da atenção, muitas táticas utilizadas nas cenas analisadas

66. Para uma pesquisa produtiva sobre movimento do olho e composição pictórica, ver Robert L. Solso. *Cognition and the visual arts*. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 129-155. Um resumo está em Julian Hochberg. "The representation of things and people", em E.H. Gombrich, Julian Hochberg e Max Black. *Art, perception and reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 47-94; ver também Julian Hochberg. "Visual art and the structures of the mind". *In*: *The arts, cognition and basic skills*. Stanley Madeja (org.). St. Louis: Cemrel, 1978, pp. 169-171. Essa linha de pesquisa é aplicada ao filme em Julian Hochberg e Virginia Brooks. "The perception of motion pictures". *In*: Morton P. Friedman e Edward C. Carterette (orgs.). *Cognitive ecology*. San Diego: Academic Press, 1996, pp. 252-254; e Julian Hochberg e Virginia Brooks. "Movies in the mind's eye". *In*: *Post-theory: Reconstructing film studies*. David Bordwell e Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 368-387. Uma aplicação superlativa da teoria do movimento do olho ao estudo de uma pintura é a de Michael Baxandall. "Fixation and distraction: The nail in Braque's violin and pitcher (1910)", em *Sight and insight: Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. John Onions (org.). Londres: Phaidon, 1994, pp. 398-415.

67. Uma produtiva discussão está em Thomas Puttfarken. "Composition, perspective and presence: Observations on early academic theory in France". *In*: *Sight and insight: Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. John Onions (org.). Londres: Phaidon, 1994, pp. 287-297. Ver também de Puttfarken. *Roger de Piles' theory of art*. New Haven: Yale University Press, 1985; e seu magistral *The discovery of pictorial composition: Theories of visual order in painting, 1400-1800*. New Haven: Yale University Press, 2000.

68. William Hogarth. *The analysis of beauty*. Ronald Paulson (org.). New Haven: Yale University Press, 1997, p. 33.

69. A citação é de Billy Williams em *Screencraft: Cinematography*. Peter Ettedgui (org.). Crans-Pres-Celigny, Suíça: Rotovision, 1998, p. 105.

70. Citado em David E. Williams. "Shooting to kill", *American Cinematographer* 76, n. 11, 1995, p. 56.

poderão ser explicadas economicamente. As técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões faciais. E o diretor que coloca muita coisa competindo pela nossa atenção, provavelmente, nos guiará cuidadosamente para os lugares mais importantes. Muitas táticas de encenação, portanto, podem ser encaradas como maneiras de administrar a busca visual do espectador – não necessariamente "forçá-lo", no sentido forte de Zsigmond, mas guiá-lo ou proporcionar *uma linha de menor resistência*, que, pelas pressões inerentes à situação da sala de cinema, arrastará a maioria dos espectadores.[71] Claro, a análise do estilo não exige um diploma em psicofísica perceptual, mas nos capítulos que se seguem, ao ficar alerta às qualidades expressivas, simbólicas e decorativas do estilo visual, freqüentemente tomarei o direcionamento da atenção como um modelo. Com muito mais freqüência do que admitimos, as escolhas estilísticas atendem à denotação narrativa, principalmente por sugerir onde olhar e onde não olhar – sempre tendo em mente que o interesse do espectador está também sujeito à magia gravitacional dos corpos desenhados com a luz da tela.

Dadas as várias funções do estilo do filme, como podemos proficuamente explicar as causas e conseqüências históricas de uma tendência estilística? Outra hipótese pode guiar nossa investigação. Já que este livro trata de cinema narrativo, deveríamos pressupor que a organização estilística que detectamos é resultado da seleção que os diretores fizeram entre alternativas disponíveis. Tais escolhas podem ter sido planejadas antes de filmar, podem ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou se imposto na pós-produção. Para fazer uma distinção supersimplificada, podem ser "escolhas livres", que realizam realmente as intenções do diretor, ou podem ser "escolhas forçadas", nascidas de limites externos, como tempo, dinheiro ou falta de poder. Dessa perspectiva, *para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais*. Fatores mais "distantes", tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme. O espírito do tempo não liga a câmera.

O argumento que desenvolverei se opõe aos sistemas explicativos que dominaram a historiografia do filme. Estes têm sido relatos macroscópicos que conectam o estilo do filme (ou outros aspectos dele) ao espírito de um tempo, a uma ideologia, a culturas nacionais ou a condições da época, como "modernidade" ou "pós-modernidade". No último capítulo, procurarei demonstrar que muitas dessas teorias são muito vagas; que seus defensores não conseguiram explicitar os mecanismos causais pelos quais esses fatores fugidios se traduziram nas qualidades sutis efetivamente

71. Devo essa sugestão a Noël Carroll.

encontradas nos filmes. Além do mais, esses estudiosos se mostraram relutantes em testar suas afirmações com contra-exemplos. Em suma, a questão que nos impulsiona – quais são as potencialidades estéticas e as ramificações históricas das tradições fundadas na encenação? – não é adequadamente discutida em relatos excessivamente gerais.

Por exemplo, somos tentados a invocar circunstâncias culturais para explicar o ritmo de montagem da continuidade intensificada. Em tempos de saturação imagética nos meios de comunicação, diriam alguns, nossa sensibilidade está mais afinada com o imaginário "tiro rápido". No final das contas, nosso limiar perceptual talvez tenha sido elevado. Talvez nos tenhamos tornado mais "visualmente educados" e, diferentemente das gerações anteriores, possamos captar informações visuais em videoclipes mais velozes. Ainda assim, mesmo que possamos ter *desenvolvido de verdade um gosto* por imagens rápidas, parece improvável que tenhamos, de alguma maneira, *expandido nosso poder* de assimilar isso tudo. De todo modo, o espectador já conhece a montagem rápida há muito tempo. No cinema americano dos anos 1920, as tomadas duravam de quatro a seis segundos cada, não tão distante da norma dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Além disso, embora a maioria dos filmes de 1930 a 1960 usasse planos mais longos, os muitos que empregaram a montagem não ficaram incompreensíveis. As audiências são versáteis: os filmes contemporâneos empregam uma grande diversidade de ritmos de montagem que os espectadores já são capazes de assimilar há muito tempo. Graças a um processo recíproco de *feedback* e correção, os cineastas instituíram novas normas que, de modo bem plausível, podem ter se originado de dinâmicas históricas que tentei explicitar, entre elas, as demandas que os diretores acreditavam terem sido impostas pela televisão.

A montagem rápida parece perfeita para uma explicação de época; a tarefa se torna muito mais difícil quando nos perguntamos como uma mudança cultural na percepção poderia explicar o aumento de outras características da continuidade intensificada, tais como recorrer à encenação do "levanta-e-fala" ou lentes longas ou movimentos de câmera como o *travelling*. Ao estudar a continuidade intensificada, descobrimos que uma das vantagens de isolar traços estilísticos bem específicos é que nos forçamos a propor causas locais bastante precisas. De modo semelhante, ao considerar a encenação, investigarei algumas estratégias de extraordinária delicadeza, que resistem a ser subsumidas nas grandes categorias, quase hegelianas (modernidade, pós-modernidade), utilizadas hoje. Os próximos quatro capítulos procedem indutivamente, trabalhando com base em características estilísticas particulares para as funções mais pertinentes e imediatas que podemos detectar. O capítulo final argumenta que as características estilísticas trazidas à luz não são rapidamente explicadas pela cultura nacional ou pelas circunstâncias da época.

Como uma primeira abordagem, sugiro que a maneira mais eficaz para atribuir funções e causas é tratar as modalidades estilísticas como *solução de problemas*. Na verdade, diz David Zucker, diretor de *Airplane!* e *Ghost*: "Dirigir é basicamente solucionar problemas".[72] Que tipos de problemas? No cinema narrativo, muitos problemas revolvem ao redor de *contar uma história de uma maneira específica*. Como criar, por intermédio do ator, a reação do personagem e, então, garantir que os espectadores a vejam no momento certo? Como mover os atores dentro do quadro para indicar a relação entre eles, o estado emocional, as reações diante do drama que se desenrola? Quando cortar para o contracampo de B – um pouco antes de A terminar sua frase, logo que A termina ou depois de uma pausa em A? Esses são, num nível primário, problemas de denotação narrativa, expressividade e de assimilação por parte do espectador.

Felizmente, o diretor não tem de resolver cada problema do zero. A tradição dentro da qual trabalha dispõe de um repertório de esquemas, aquelas normas de estilo que os especialistas podem reciclar, modificar ou rejeitar. Quando Ron Howard aconselha o jovem cineasta a filmar planos-seqüência, depois planos na altura dos ombros e depois únicos, está apontando para um conjunto de esquemas que, no decorrer do tempo, mostraram-se confiáveis para transmitir uma cena de conversa com ênfase crescente. E os esquemas, mesmo restringindo a liberdade, sempre permitem zonas de escolha. Mesmo dentro da continuidade analítica da tradição que Howard menciona, ainda se tem uma ampla latitude no que se refere à escala de planos, composição, duração dos planos e cortes e assim por diante. Você poderia filmar o plano-seqüência do ponto de vista aéreo, como De Palma às vezes faz, ou enquadrar os contracampos únicos com os personagens olhando diretamente para a câmera, como Jonathan Demme.

Foi por isso que comecei me concentrando nas opções particulares historicamente disponíveis aos cineastas. Filmar uma conversa na mesa de jantar é um problema que muitos diretores enfrentam e há maneiras padronizadas de resolvê-lo, cada uma com vantagens e desvantagens. O diretor seleciona do repertório disponível ou modifica as normas que conhece, e assim conduz o fluxo da cena momento a momento numa direção específica, sem esquecer do apelo ao espectador. A originalidade aparece quando um diretor criativamente ajusta um novo meio a um fim já conhecido ou inventa novos objetivos que remanejem os meios já conhecidos.

A perspectiva da resolução de problemas implica que cada questão pode ser respondida de várias maneiras, trazendo muitas compensações. Algumas soluções são favorecidas pela tradição. O artista herda um conjunto de práticas do ofício que, ao longo do tempo, tornaram-se padrões estilísticos. No cinema, a emergência do influente estilo de Hollywood, de grande penetração internacional, produziu uma base sólida tanto para filmes conservadores como para filmes experimentais. O filme *Um cão andaluz* (1928),

72. Citado em "The films of David Zucker, Jim Abrahams and Jerry Zucker", em Robert J. Emory. *Directors: Take one*. Nova York: TV Books, 1999, p. 341.

de Dali e Buñuel, paradigma do cinema de vanguarda, tira sua força da apresentação de absurdos repulsivos ou divertidos, ao mesmo tempo que parece seguir os cânones da continuidade clássica. Ao explicar por que um estilo de grupo muda ou mantém a estabilidade, ao analisar como um diretor atinge um estilo singular num só filme ou na carreira inteira, chegamos a resultados mais concretos quando reconstruímos uma situação de escolha historicamente compatível. Para fazer isso, precisamos estudar outros filmes, dentro e fora da tradição; buscar evidências dos objetivos dos cineastas; examinar a tecnologia disponível; e reconstituir parâmetros institucionais pertinentes. Por exemplo, podemos entender o aparecimento da continuidade intensificada considerando como a televisão formatou tanto a produção como a exibição; como as novas tecnologias, por exemplo, a Steadicam, permitiram alguns tipos de tomadas (e incentivaram diretores a expandir suas ambições); como demandas por produção mais eficiente e mais possibilidades de edição promoveram o uso de múltiplas câmeras e planos mais curtos. Tal é a atmosfera na qual os cineastas têm de sobreviver, e eles estão sempre alertas para as maneiras pelas quais tais forças tangíveis podem ampliar sua gama de escolhas, solucionar questões antigas ou levantar novas para que sejam inventivamente ultrapassadas.

Com esse enquadre teórico em mente, podemos perguntar: quais são os recursos estéticos das tradições estilísticas fundadas na encenação cinematográfica? Como esses recursos foram explorados por quatro grandes diretores ao longo da história? Procurando respostas, muitas vezes descobrimos que, mesmo extraindo vitalidade de seu ambiente sociocultural, os cineastas também fazem parte da comunidade internacional cinematográfica, uma comunidade cujo ofício tem tradição de problemas e soluções, normas e esquemas, e que está ligada a um objetivo comum: comover espectadores pelo poder das imagens em movimento.

2
FEUILLADE, OU A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

Louis Feuillade é provavelmente o mais prolífico dos grandes cineastas. Entre 1906 e 1925, fez pelo menos 500 filmes para a Gaumont – alguns de apenas poucos minutos, outros de mais de sete horas. Trabalhou em todos os gêneros – comédias, filmes de época, dramas contemporâneos, filmes de mistério, melodramas sentimentais, épicos patrióticos, até faroestes filmados nos parques parisienses.

Ele fez uma aliança com o grande público. Criado na pequena cidade de Lunel, no sul da França, foi um apaixonado ciclista, atleta e fã de touradas. Não é de admirar que um fanático por touradas, com forte apelo físico e multidões arrebatadas, encontrasse no cinema a "arte popular de nosso tempo".[1] Seu público, dizia ele, não era a elite adorada pela vanguarda, era o trabalhador do metrô, para quem "a única coisa que conta é saber se, num filme de 26 rolos, haverá uma princesa adormecida que vai ser despertada pelo gênio com um raio de sua lâmpada mágica, isto é, uma boa história. Tudo se resume a isto: a história, a lenda, a ficção, o sonho".[2] Feuillade, despudoradamente, lança mão de todos os clichês da narrativa popular: mães moribundas, crianças órfãs, domésticas impertinentes, milionários americanos bonzinhos, maridos submissos, aventureiras sedutoras e vilões habilmente disfarçados, armados com veneno, bombas e poder de hipnotizar inocentes. Se você quer que seu filme faça sucesso, Feuillade disse a um diretor, contrate uma criança ou um cachorro.[3]

1. Citado por Francis Lacassin. *Louis Feuillade*. Paris: Seghers, 1964, p. 109.
2. Louis Feuillade. "Introduction". *In: French film theory and criticism, 1907-1939*, organizado por Richard Abel. Princeton: Princeton University Press, 1988, p. 225.
3. Henry Fescourt. *La foi et les montagnes*. Paris: Paul Montel, 1959, p. 83.

De centenas de seus filmes sobrevivem apenas negativos trancados nos cofres da Gaumont, mas é possível pesquisar em arquivos e retrospectivas e ter acesso a muitos trabalhos que fizeram sua reputação: filmes muito longos que eram exibidos em capítulos. O primeiro filme, e quem sabe o melhor, que Feuillade fez em capítulos foi *Fantômas* (1913-1914), inspirado nos romances policiais populares em que o inspetor Juve e o jornalista Fandor perseguem o arquicriminoso Fantômas e sua sinistra namorada, Lady Beltham. Depois veio *Les vampires* (1915-1916), grande filme de mistério e aventuras em vários episódios, que, sobretudo impulsionado pelo entusiasmo dos surrealistas, tornou-se um dos mais conhecidos trabalhos de Feuillade. Construída à base de muitas improvisações, em virtude das restrições à filmagem em tempo de guerra, essa saga delirante mostra uma organização criminosa saqueando e aterrorizando todos os segmentos da sociedade francesa. Os investigadores são o jornalista Philippe Guérande e seu companheiro, Mazamette (Marcel Levesque, comediante com cara de coruja), mas a figura mais carismática é Irma Vep, cujo nome é um anagrama de *vampire*. Representada por uma atriz de olhos bem pintados com lápis, Musidora, Irma se equipara a qualquer homem em dissimulação e astúcia. À medida que os episódios vão se desenrolando, cada novo vampiro-chefe vai sendo capturado ou morto (geralmente, porque os atores eram chamados para o serviço militar), mas Irma sobrevive até o clímax.

Fantômas e *Les vampires* eram seriados nos quais os personagens viviam uma aventura completa em cada episódio, como numa série de TV. Então, imitando *Os perigos de Pauline* (1914), da Pathé, Feuillade se voltou para os verdadeiros seriados, algumas vezes chamados de *ciné-romans* (cine-romances). Apresentavam uma longa história dividida em capítulos, que, publicados também nos jornais diários, constituíam os famosos folhetins.[4] O primeiro seriado de Feuillade foi o longa-metragem mais famoso de sua carreira, *Judex* (1917). Curvando-se ante a crítica pública de que *Les vampires* glorificava o crime, ele deu a seu público um misteriosamente belo super-herói. Com uma capa envolvente e um chapéu meio amassado, o ator René Cresté representou o misterioso vingador que distribuía justiça a prestações com alguma ajuda do desastrado detetive Cocantin (Marcel Levesque, uma vez mais). Feuillade fez imediatamente a continuação, *A nova missão de Judex* (1917), e mais dois seriados de aventura, *Tih Minh* (1919) e *Barrabas* (1920), assim como o drama de tempos de guerra *Vendémiaire* (1919). Quando os filmes policiais saíram de moda, voltou-se para melodramas sentimentais em episódios lançados em grande escala.[5]

4. Para uma discussão de filmes em episódios na França, ver Richard Abel. *French cinema: The first wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 69-85; Francis Lacassin. *Pour une contre-histoire du cinéma*. Paris: Union Générale d'Editions, 1972, pp. 113-126; e Monica Dall'Asta. "Le film à épisodes entre système primitif et système classique". *In: Les vingts premières années du cinéma français*. Jean A. Gili *et al.* Paris: Sorbonne, 1995, pp. 249-259.
5. No que se segue, tiro exemplos de alguns episódios de filmes, curtos ou mais longos, e de seriados. O Royal Film Archive da Bélgica colocou-os à disposição para nossa pesquisa. Depois que este capítulo estava quase pronto, pude ver outros 36 filmes de Feuillade – curtos, médios e *Vendémiaire* – na edição de 2000 de Giornate Del Cinema Muto, em Sacile, na Itália. Tais filmes tendem a confirmar as conclusões apresentadas aqui, mas não os discuto, porque não tive oportunidade de estudá-los na mesa de edição.
6. Musidora relata esse incidente em Georges Sadoul. *Le cinéma devient un art: L'avant-guerre, 1909-1920*. Vol. 3, *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1973, p. 431.
7. René Navarre, citado em *ibid.*, p. 252.

Homem alto e forte, de olhos grandes com pálpebras caídas e bigode cortado bem rente eternamente manchado pelo fumo incessante, Feuillade vivia repetindo que seu dever era dar lucro para a companhia. Tinha interesse nos lucros, já que a Gaumont calculava seu salário pela quantidade de filme que rodava e entregava; e além do mais, ganhava bônus se o filme fizesse sucesso. Daí seu gosto por uma ferrenha eficiência. Antes um soldado da cavalaria, o agora diretor comandava a equipe como um regimento, dando ordens com voz encorpada e usando um apito de treinador para sincronizar os gestos dos atores. Sua bengala não era usada para se apoiar e sim para repreender durante ataques de raiva. Não perdoava nenhum deslize. Quando Jean Ayme, que representava o líder dos vampiros, chegou atrasado por motivo de doença, Feuillade filmou Musidora estourando seus miolos com um tiro. Levantando-se, perguntou o que deveria fazer a seguir. "Nada", respondeu Feuillade, "você está morto, você não tem mais nada que fazer em *Les vampires*. Vá até o caixa e pegue seu pagamento". No episódio seguinte, Feuillade escreveu um novo chefe dos vampiros e nunca mais contratou Ayme.[6]

Por um longo período, nos primeiros anos, era assim: sem tempo para suportar a doença dos atores, sem tempo para ensaiar as cenas. O ator tinha de acompanhar o jeito ágil e intuitivo de trabalhar e estar sempre pronto a improvisar. Não sabendo explicar com palavras exatamente o que queria, o próprio Feuillade interpretava a cena e, logo, construiu uma companhia composta por atores que tinham aprendido como agradá-lo. Confiava na companhia para sustentar uma tomada de quatro minutos e muito raramente rodava uma segunda vez. Graças a essa disciplina férrea, ele conseguia fazer um curta-metragem numa tarde e um episódio de 40 minutos em três dias.[7] Num piscar de olhos, poderia entremear um trecho de filme em outro. Por que, no meio de *Les vampires*, aparece, do nada, um cavaleiro correndo atrás do touro? Feuillade tinha filmado a perseguição na Espanha, meses antes, e queria inseri-la em algum filme.

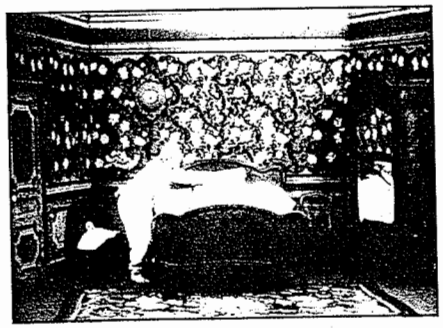
Inacreditavelmente, ele achava tempo para dirigir o estúdio. Era o "diretor artístico" da companhia, reunia-se com Leon Gaumont seis manhãs por semana às 7:30. As filmagens começavam pontualmente uma hora depois. Feuillade comprava histórias, contratava atores e supervisionava o trabalho de outros diretores. À noite, lia roteiros. Dificilmente tirava férias. De saúde frágil, sua mulher, que morava em Montpellier, morreu em 1911. Sua companhia de atores era sua verdadeira família. Uma de suas atrizes tornou-se sua segunda mulher e o diretor de fotografia, Maurice Champreux, casou com sua filha. Os membros leais da equipe tinham trabalho contínuo e garantido por muitos anos.

Durante a guerra, quando ficou difícil manter o estúdio de Paris, Feuillade filmou em Marselha e, em 1917, transferiu-se para o estúdio da Gaumont em Nice. Lá, entre amplos *sets*, locações pitorescas, luminosidade ofuscante, mares revoltos e montanhas acidentadas, ele podia fazer tudo o que queria. Toda manhã, seu assistente vinha para o pátio e, da janela, Feuillade podia gritar o que precisava para o dia: um iate, um certificado de nascimento da Argélia, uma escada metálica espiral da altura de um andar.[8] As filmagens se transformaram em passeios de família. Café da manhã às sete horas, com Feuillade explicando o planejamento do dia, enquanto os atores iam comendo assados, peixe e legumes. Lá pelas oito, os carros chegavam para transportá-los para a locação, onde filmavam até o anoitecer. Aí havia um jantar com muita cantoria num hotel.[9]

Em Nice, ele comandava sua trupe de maneira paternal, produzindo pelo menos um cine-romance por ano: os seriados policiais depois de *Judex*, os melodramas *As duas garotas* (1921), *A órfã* (1921), *Parisette* (1922), *O filho do flibusteiro* (1922), *Vindicta* (1923) e *A órfã de Paris* (1924). Num período em que a Gaumont tinha apenas alguns grandes sucessos e a invasão americana nas telas francesas estava em pleno andamento, Feuillade ditava as normas. Se Léon Gaumont queria ver o último lote de filmagem, tinha de ir a Nice.[10] Feuillade morreu de peritonite em 1925, com apenas 52 anos; seu último filme, *Le Stigmate*, foi completado por Champreux.

Feuillade floresceu num tempo de transição. Quando começou a dirigir, em 1906, os filmes tinham um rolo (15 minutos) ou menos e eram comprados imediatamente pelos exibidores. Os filmes eram muito teatrais, com cena montada distante da câmera e atores se agitando e pulando diante dela (Fig. 2.1). Mas os filmes estavam começando a ser exibidos em salas de cinema, em vez de teatros de vaudevile ou cabarés, e o público era cada vez maior. Logo, os filmes começaram a ter vários rolos, durando de 30 a 50 minutos, e as produtoras compreenderam que era mais rentável alugar os filmes do que vendê-los. As apresentações começaram a ser mais sofisticadas, entregando aos espectadores programas impressos, como num verdadeiro teatro.[11]

8. Robert Florey. *La lanterne magique*. Lausanne: La Cinémathèque Suisse, 1966, pp. 12-13.
9. As informações e anedotas dos parágrafos precedentes vêm de duas biografias de Francis Lacassin. *Louis Feuillade* e *Louis Feuillade: Maître des lions et des vampires*. Paris: Bordas, 1995. Ver também Marcel Leveque. "Cinq ans à la Maison Gaumont avec Louis Feuillade". *Archives*, n. 8 (novembro de 1987), pp. I-II; e n. 9 (dezembro de 1987), pp. I-II. Alguns números especiais de periódicos também são úteis: "Louis Feuillade", *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 48, 1988; "Feuillade and the french serial", *Velvet Light Trap*, n. 37 (primavera de 1996); e *1895*, fora de série (outubro de 2000).
10. Lacassin. *Louis Feuillade*, *op. cit.*, pp. 235-236; Lacassin. *Maître des lions*, *op. cit.*, pp. 68, 227.
11. Ver Richard Abel. "Before Fantômas: Louis Feuillade and the development of early french cinema", *Post Script* 7, n. 1 (1987), p. 4; Jean-Jacques Meusy. "Palaces and holes in the wall", *Velvet Light Trap*, n. 37 (primavera de 1996), pp. 93-94; e Jean-Jacques Meusy. "How cinema became a cultural industry: The big boom in France between 1905 and 1908". *Film History* 14, n. 3/4, 2002, pp. 418-429.



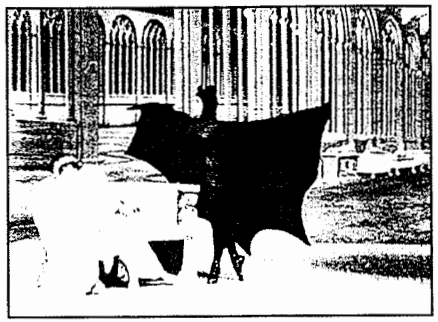
2.1 *Uma noite agitada* (1908): um proprietário importunado por locatários boêmios, que o acordam no meio da noite.

2.2 Uma cena de *The on-the-square girl* (1917) começa com um plano de situação nos bastidores de um desfile de moda. Anne entra.

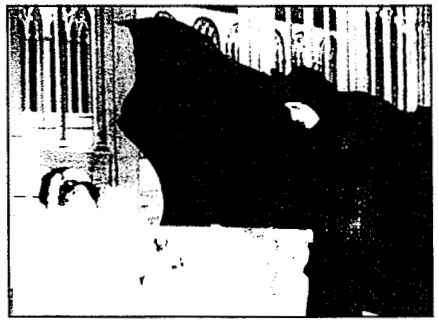
2.3 Em contracampo em plano médio, René responde arrogantemente.

2.4 Volta para Anne, em *close-up* médio. Muitos filmes americanos de 1917 em diante incluem tais passagens de montagem analítica.

Também a técnica se tornava mais elaborada. Os diretores americanos estavam combinando técnicas de montagem com um estilo mais ágil e meticulosamente encadeado. Tomadas desordenadas iam seguindo os personagens que forçavam entrada pelas portas ou corriam pelas calçadas. A montagem alternada podia apresentar uma série de ações simultâneas que aconteciam em dois locais diferentes. Alguns cineastas quebravam a cena em tomadas médias e *close-ups*. O novo estilo não emerge de uma maneira linear e constante: entre equívocos flagrantes e becos sem saída, os americanos consolidaram, por volta de 1917, uma poderosa estratégia de contar uma história baseada numa cena construída com várias tomadas. Um plano geral, normalmente breve e no começo da cena, estabelecia a situação dos personagens. Aí, a maior parte da ação era filmada em planos médios e *close-ups*, geralmente rodados de uma variedade de ângulos, de modo que as expressões e os gestos dos personagens eram destacados com o intuito de clareza e impacto (Figs. 2.2-2.4). Inventou-se então o que logo ficou conhecido como o



2.5 Uma cena de balé em *Les vampires* (1915-1916)...



2.6 ... usa um corte que sustenta o mesmo eixo, para ampliar o tamanho dos dançarinos.

estilo da "continuidade", o que era uma garantia de que, a qualquer momento, as informações pertinentes ao desenrolar da trama seriam enfatizadas para o espectador.[12]

Os diretores europeus usavam esses artifícios com mais parcimônia. Os truques de montagem eram usados em cenas externas, particularmente em situações de espionagem ou perseguição, mas a ação não consumia tantos planos quanto os americanos. Nas cenas de estúdio, a montagem era menos importante ainda. Quase toda a ação era representada para um único ponto de vista, chamado na França de *tableau*. Os personagens mais próximos eram enquadrados das coxas ou joelhos para cima. O diretor poderia fazer inserções de primeiro plano para mostrar uma carta ou um artigo de jornal ou um cartão de visita, porque são muito pequenos para serem lidos num plano geral. Num momento de intensidade dramática, poderia haver uma tomada média da reação de um personagem. Tais inserções, explicativas, tenderiam a apresentar o mesmo ângulo de lente do enquadramento do *tableau* (Figs. 2.5-2.6), em vez de ângulos oblíquos apresentados em muitas cenas americanas (Fig. 2.3). A inserção feita do mesmo ângulo é a maneira mais conservadora de quebrar uma cena, já que é a menos provável de desorientar o público.

A ênfase dos europeus no *tableau* levou-os a minimizar as inserções também. No último episódio de *Les vampires*, "O casamento sangrento" (junho de 1916), o jornalista Philippe Guérande chama a polícia para o esconderijo da gangue, onde os criminosos celebram seus triunfos sobre a sociedade honesta. Em vez de alternar rapidamente tomadas de Philippe esperando, a polícia correndo para resgatá-lo e os vampiros festejando, Feuillade nos dá uma tomada de 33 segundos de Philippe em pé na rua, com

12. Ver David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema, op. cit.*, pp. 42-69, 184-230; Barry Salt, *Film style and technology: History and analysis, op. cit.*, pp. 40-127; Charlie Keil, *Early american cinema in transition: Story, style and filmmaking 1907-1913, op. cit.*, pp. 45-174; David Bordwell, *On the history of film style, op. cit.*, pp. 129-139.

a viatura da polícia surgindo a uma grande distância e finalmente chegando até ele. Em seguida, temos seis tomadas dos policiais se aglomerando para escalar os muros da propriedade (com 52 segundos de duração). Só então Feuillade corta para a festa, em que os vampiros dançam por um minuto. Novo corte para a externa: mais duas tomadas dos policiais se aproximando da casa e entrando pela porta de trás (45 segundos). Corta de novo para a festa, na qual o chefe dos vampiros diverte o bando desenhando uma caricatura de Mazamette e depois atirando nela, uma brincadeira mostrada com inserções do mesmo ângulo e que se estende por 75 segundos. E então, no momento que os vampiros estão dançando freneticamente, compondo um *tableau* completo, a polícia irrompe pela porta de trás.[13]

O clímax de *Les vampires*, uma seqüência de 19 tomadas, atingiu uma média de 15,5 segundos (a DMP característica de qualquer episódio do seriado). Já os filmes americanos de 1915 a 1916 apresentam uma média de 4 a 10 segundos por tomada durante todo o tempo de filmagem,[14] de modo que um clímax comparável num deles teria uma DMP muito mais baixa do que nos filmes de Feuillade. Griffith e alguns de seus contemporâneos teriam montado a invasão da polícia com muito mais tomadas e recorrido à montagem paralela, apresentando uma sucessão de repetições entre as ações dramáticas convergentes. Consideremos *Intolerância*, de Griffith, lançado apenas alguns meses depois do episódio "O casamento sangrento" de *Les vampires*. A última fase do resgate do menino da forca cobre 36 tomadas em 102 segundos, atingindo uma DMP de somente 2,8 segundos.[15] Também é relevante notar que Griffith repetidamente alterna o pólo do resgate e as cenas da prisão, voltando ao menino na forca umas seis vezes. Feuillade resolveu a cena com o mínimo de alternância: Philippe e os policiais (sete tomadas)/os vampiros (duas tomadas)/Philippe e a polícia (duas tomadas)/os vampiros interrompidos pela polícia (oito tomadas).[16] Ele não incorporou as lições de Griffith, para quem cada linha de ação pode ser reduzida a uma breve imagem impactante (geralmente um *close-up*), o que gera um número muito maior de revezamentos entre as linhas do enredo.[17]

13. Extraí esse exemplo do filme de Feuillade mais amplamente difundido, *Les vampires*, e as durações citadas são da versão em vídeo (Image DVD 5960 WBDVD) que parece ter a velocidade apropriada.
14. Aqui apresentamos algumas DMPs de 1915: *O italiano* (10 seg.); *The inocence of Ruth* (9 seg.); *The cheat* (9 seg.); *Trilby* (13 seg.); *Regeneration* (4,5 seg.). Em 1916: *The social secretary* (7 seg.); *The scarlet road* (9 seg.); *Hoodoo Anne* (7 seg.).
15. Utilizo aqui a versão de *Intolerância* que saiu em DVD pela Image Entertainment, ID8074DS.
16. Há um salto no último *tableau* da festa dos vampiros, que suponho ser causado pela falta de um título; não contei esse hipotético título como uma tomada, mas em virtude da clara mudança de posição e iluminação do personagem, contei o *tableau* final como dois planos.
17. Para uma comparação de Griffith e Feuillade quanto a esse aspecto, ver Natalie Leplongeon. "*Les vampires* de Feuillade, une logique de transition". *In: Les vingts premières années du cinema français*. Jean A. Gili *et al.* Paris: Sorbonne, 1995, pp. 261-268. Curiosamente, em 1920, Gaumont escreveu a Feuillade durante uma viagem aos Estados Unidos e descreveu os filmes americanos da época como "construídos com uma infinidade de cenas breves [planos?]. Cada um representa um tratamento original, uma idéia

Não devemos exagerar as diferenças: os diretores europeus usavam uma forma rudimentar de continuidade e muitos americanos empregavam uma encenação virtuosística dentro do quadro.[18] Ainda assim, o contraste representa um ponto de partida útil. Fora dos Estados Unidos, até o final dos anos 1910, a grande maioria dos diretores preferia a representação em grupo dentro de uma tomada única de longa duração.[19] Bem antes de Alexandre Astruc perguntar "o que é *mise-en-scène*?", cineastas europeus estavam produzindo exemplos brilhantes.

Qual o ganho desses diretores ao não dar prioridade à montagem? Feuillade pode nos ajudar a encontrar uma resposta. Ele está entre a primeira geração de diretores (Lumière, Méliès) e a geração mais jovem (Gance, L'Herbier, Kuleshov, Dreyer, Murnau e Lang) que incorporou o novo estilo americano. Por seu extenuante cotidiano de trabalho, desenvolveu um modo de produção cinematográfica muito mais pragmático do que o de seus contemporâneos. Pode-se dizer que era o Howard Hawks dos anos 1910, experimentando convenções da encenação com uma seriedade quase diagramática. Linhas retas, iluminação uniforme e *sets* minimamente decorados contribuíram para dar realce a sua coreografia de corpos no espaço.

Comecemos com a tarefa representacional que todo diretor enfrenta: dirigir a atenção do espectador. A idéia que norteava a montagem americana era a de que a escala de planos e os ângulos destacariam o que era significativo dramaticamente. Alguns diretores soviéticos, admiradores dos métodos americanos, adotaram esse sistema, pois acreditavam na sua virtude essencial. Um plano médio de longa duração permitia que a atenção dos espectadores passeasse em um ator menos importante ou num pedaço menos fundamental do cenário, mas um detalhe essencial seria mostrado em primeiro plano, para que não fosse perdido. O que os defensores da continuidade geralmente ignoravam, entretanto, era que, antes que a montagem interviesse, já estávamos sondando o ambiente em busca de elementos importantes, e muitos fatores concorrem para nos orientar. Como seres humanos, somos levados a prestar atenção em nossos

nova, um efeito de iluminação etc., tão bons que, do começo ao fim, o espectador se sente satisfeito". Ver Francis Lacassin. "Lettres de Léon Gaumont à Louis Feuillade", *Cinéma*, n. 95, 1965, p. 88. Uma versão mais glamorosa da relação de Feuillade e Griffith pode ser encontrada em Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne. *Fantômas, style moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2002, pp. 49-50.

18. Para exemplos de encenação complexa nos filmes americanos, ver Ben Brewster e Lea Jacobs. *Theatre to cinema: Stage pictorialism and the early feature film*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 164-187; e Bordwell. *On the history of film style*, *op. cit.*, pp. 184-187.

19. As medidas de Barry Salt quanto à duração média dos planos apóiam minhas conclusões. Ele afirma que, nos filmes americanos de 1912 a 1917, a DMP mais corrente era de sete segundos, ao passo que os filmes europeus do mesmo período apresentavam uma DMP de 13 segundos. Além disso, a maioria dos filmes americanos que ele investigou teve uma DMP entre 4 e 11 segundos, ao passo que nenhum dos filmes europeus tinha DMP de menos de seis segundos, e as DMPs européias eram bem mais uniformemente distribuídas entre 6 e 22 segundos. Ver Salt. *Film style and technology*, *op. cit.*, pp. 146-147.

semelhantes. Focalizamos particularmente as zonas mais carregadas de informação em seus corpos: olhos, bocas e mãos que, por sua própria natureza, são portadores de grande carga dramática. Seguindo o fio da história, somos incentivados a nos concentrar nos personagens – posturas, expressões, gestos e os objetos que manipulam. E como o cinema é formado por imagens, o diretor deve usar dicas pictóricas para nos guiar. Ele pode manipular o movimento, o tamanho das figuras no quadro, as diferenças de tonalidade e o desenho da composição como um todo. Algumas dicas podem enfatizar elementos para os quais nosso olho iria gravitar de qualquer maneira, por exemplo, enquadrar o protagonista no centro. Por outro lado, as dicas pictóricas podem proporcionar uma gradação de ênfase, por meio da qual as figuras nas quais nos concentraríamos espontaneamente são menos realçadas do que outros componentes da cena. Um protagonista no primeiro plano, por exemplo, pode olhar para o outro lado para chamar nossa atenção para alguém a distância.[20]

Além disso, no tempo de Feuillade, não era suficiente dirigir o olho do espectador; era preciso fazê-lo com elegância. Os diretores deveriam mostrar que dominavam as leis da composição pictórica, entre outras razões, para trabalhar pelo aumento do prestígio da arte cinematográfica. Feuillade escreveu em 1910: "Na realidade, o cinema procede tanto quanto – senão mais – da arte do pintor do que do diretor de teatro, visto que o cinema se dirige aos nossos olhos por combinações de luz e tonalidades cambiantes, e por qualidades de composição. Por que os filmes não nos dariam sensações de beleza comparáveis às provocadas pela pintura de Millet ou por um afresco de Puvis de Chavannes?".[21] Até 1910, um diretor poderia conceber a imagem do filme com as mesmas exigências da estrutura de organização encontrada na pintura acadêmica do século XIX.[22]

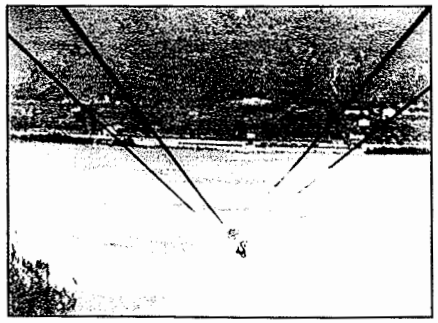
Mas como consegui-lo? A maneira mais óbvia de dar destaque a uma informação é colocar um marco bem no meio do quadro, como Feuillade fez em *Uma noite agitada* (Fig. 2.1). Em vários de seus filmes dos anos 1910, Feuillade usa uma rigorosa centralização geométrica para acentuar o drama (Figs. 2.7-2.8). Freqüentemente, utiliza o centro para introduzir surpresas, como em *Les vampires*: o mensageiro do banco, que

20. Como observei no Capítulo 1, não precisamos afirmar que os diretores *determinam* para onde os espectadores olham ou quando olham para lá; o diretor não pode programar completamente a visão do espectador. (Podemos, se quisermos, desviar o olhar da tela, fechar nossos olhos ou fixar o olhar no canto do quadro.) Entretanto, os diretores criam as condições para que os espectadores sejam levados ou incentivados a se concentrar em certas áreas do quadro. Para todos os efeitos, nossas predisposições fazem os fatores pictóricos operarem como valores pré-determinados, uma linha de menor resistência.

21. Citado por Lacassin. *Louis Feuillade*, *op. cit.*, p. 115.

22. Os modelos parecem apenas confirmar os gostos "burgueses" de Feuillade. (Se ele mencionasse Courbet ou Redon, poderia ser passível de redenção como precursor do modernismo.) No entanto, tanto Millet como Puvis de Chavannes, ao explorarem uma clareza de contorno e pureza de composição, demonstram afinidades com o estilo de Feuillade.

2.7 *Tih Minh* (1918): num plano de tirar o fôlego, durante a caçada final, todos os cinco heróis conseguem subir com dificuldade num pequeno teleférico.



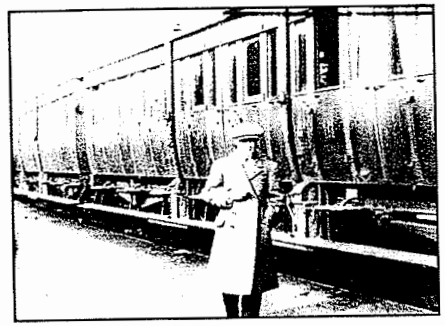
2.8 A câmera faz uma leve panorâmica no instante em que eles deslizam para o fundo, balançando-se bem acima do imenso rio; à medida que o teleférico vai desaparecendo, os cabos convergem para o ponto de fuga.

deveria estar morto, ressurge no escritório e deixa Irma Vep pasma (Figs. 2.9-2.10). Mesmo assim, esse momento também indica como algumas variações da centralização geométrica podem ser bastante cativantes. Só precisamos de um pequeno movimento do olhar para fazer o percurso do centro onde está o "espectro" ressuscitado até Irma ou de *Fantômas* (Fig. 2.11) até o rosto misterioso dentro do vagão do trem acima dele, à direita. Esses exemplos não nos deixam esquecer de que, tanto em pintura quanto em cinema, uma imagem apresenta múltiplos focos de interesse. O diretor habilidoso enfrenta o desafio prático de dirigir nosso olhar entre eles. Em outro plano de *Fantômas*, Feuillade coloca uma campainha no canto direito superior da imagem; com isso, surge a questão de como conduzir o olhar do espectador em direção à campainha e, depois, reconduzi-lo a Moche. Feuillade soluciona o problema pelo expediente direto de fazer Moche olhar para a campainha (Fig. 2.12) e, depois, pensativo, voltar à posição anterior (Fig. 2.13). Nos anos 1910, assim como hoje, uma imagem não precisava estar simetricamente centralizada, se a disposição dos elementos dentro do quadro estivesse em equilíbrio.

Tal harmonia, no mais das vezes, envolve um dos dois princípios básicos que Feuillade eficientemente utiliza em seu divertido curta de 1908: *Les agents tels qu'on nous les représente/les agents tels qu'ils sont* (*Os policiais como são representados para nós/os policiais como eles são*). A primeira parte consiste de uma só tomada mostrando policiais fumando um cigarrinho, enquanto um cidadão respeitável está sendo atacado e seqüestrado por ladrões apaches (Fig. 2.14). A segunda parte emprega duas tomadas para apresentar ladrões percebidos e perseguidos por policiais tenazes (Figs. 2.15-2.16). Os ladrões são capturados, mas o policial que é ferido na briga aparece no plano final se restabelecendo no hospital, onde recebe uma medalha (Fig. 2.17). Cada episódio explora um esquema de encenação diferente. No primeiro, os policiais e os ladrões estão alinhados meio de lado, ao longo de um tapume. No segundo, a ação se move em diagonal, como era comum em filmes de

2.9 *Les vampires*: Irma Vep descobre...

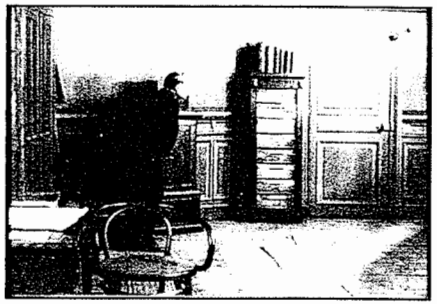
2.10 ... o mensageiro do banco que ela julgava ter matado.



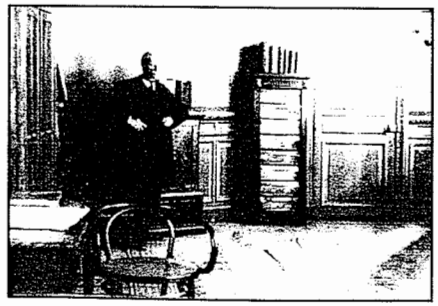
2.11 *Fantômas* (1913-1914).

perseguição naquele tempo, trazendo a ação do fundo para o primeiro plano. (É interessante notar que a sátira dos estereótipos cinematográficos utiliza a disposição horizontal, ao passo que o retrato de policiais heróicos "como eles são" recorre a diagonais, como se a profundidade indicasse maior realismo.)

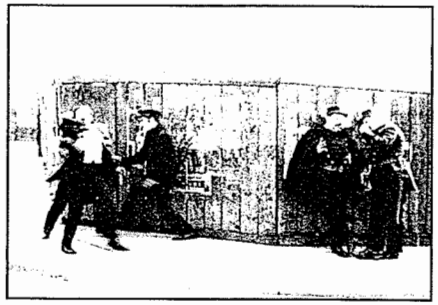
Quando faz uma encenação horizontal, isto é, quando alinha dois ou mais personagens no mesmo plano, Feuillade, às vezes, deixa vazio o centro da imagem. Isso o obriga a organizar o quadro equilibrando os vários focos de atenção, como no plano da campainha de Moche (Figs. 2.12-2.13). Usualmente, porém, tal harmonia não é alcançada por fixar as figuras num só lugar durante toda a tomada. Grande parte do atrativo dos filmes de Feuillade, e do cinema de sua época, vem do fato de que a composição cinematográfica inventa não um instantâneo fotográfico, mas um fluxo dinâmico que se desenrola no decorrer do tempo, com momentos de calmaria ou de comoção. Na primeira parte de *Les agents...* Feuillade cuidadosamente alterna a ação centralizada, como o pedestre sendo roubado, com dois focos de interesse, colocados simetricamente dentro do quadro (Fig. 2.14). Feuillade e seus contemporâneos mostram que, no cinema, a centralização, o equilíbrio e outras estratégias visuais encontram sua



2.12 No escritório de Moche, a campainha toca no canto superior à direita do plano.



2.13 Então, ele se volta para a câmera, pensativo.



2.14 *Les agents tels qu'on nous les représente* (1908).

2.15 *Les agents tels qu'ils sont.*

2.16 *Les agents tels qu'ils sont.*

2.17 *Les agents tels qu'ils sont.*

realização maior na sutil variação momento a momento. Um elemento pode deslizar para fora do centro geométrico, provocando uma tensão espacial que é desfeita ou intensificada por um novo elemento que chega ao lugar vago. Nesses instantes, o descentramento momentâneo revela-se apenas como uma preparação para um novo reenquadramento; dirigir a atenção do público para um elemento, muitas vezes, prepara para a subseqüente mudança para outro foco.

Nosso estudo das composições de desenvolvimento horizontal pode começar com um exemplo comparativamente simples de *Bébé apache* (1910), uma de suas muitas comédias com um protagonista criança, Bébé. Com sua companheira, Bébé chega para uma festa ao ar livre organizada por bandidos. A primeira fase da ação desliza da extrema esquerda do quadro (Figs. 2.18-2.20) para a direita (Fig. 2.21), e a maior parte da cena se desenvolve no centro geométrico do quadro (Fig. 2.22). Comparativamente, há pouco sentido de profundidade diagonal e a ação principal se passa bem distante de nós.

Em *Fantômas*, três anos depois, Feuillade aproxima a câmera da ação, criando para os atores uma disposição lateral, mais enxuta e dramática. O ator Valgrand foi atraído pela ardilosa Lady Beltham para a casa dela, onde se encontra Gurn (codinome Fantômas), que espreita atrás da cortina. O plano era chamar a polícia e induzi-la a confundir o ator com um fugitivo da polícia que ele havia representado no palco. A ação começa com Lady Beltham sentada à esquerda e Valgrand à direita (Fig. 2.23). Ele já não se sente bem por causa da droga que ela pôs em sua bebida. Ela caminha para o lado direito do quadro. Ao passar pelo centro da moldura, as cortinas se abrem e vemos Gurn espionando (Fig. 2.24). Assim que chega ao lado de Valgrand, Lady Beltham olha para a esquerda, dirigindo nosso olhar de novo para Gurn, que, claro, abre mais a cortina (Fig. 2.25). A revelação de Gurn não teria sido tão impactante se Lady Beltham não tivesse deixado um espaço livre, deslocando-se para a direita.

Logo se inverte a dinâmica da cena: Lady Beltham vai para a esquerda, virando-se para Valgrand quando chega ao meio do quadro. Assim, abre espaço à direita para os policiais, que entram quase que imediatamente. Gurn fecha as cortinas (Fig. 2.26). Depois que a polícia prende e leva o ator já meio tonto, Lady Beltham leva-os até a porta à direita, no mesmo instante que Gurn abre as cortinas e sai, desenhando uma composição bem equilibrada (Fig. 2.27). Durante toda a cena, o descentramento serve apenas para um novo recentramento e para chamar a atenção para elementos essenciais.

Esse exemplo é muito instrutivo por outros motivos. Lembra-nos de que os realizadores dos anos 1910 não têm de pressupor a apreensão de todos os detalhes ao mesmo tempo por parte do espectador. Em vez disso, sem temer estar perdendo tempo, o diretor precisa alongar a ação por tempo suficiente para que todos os espectadores notem. Por exemplo, talvez algumas pessoas percebam Gurn no momento que Lady Beltham começa seu movimento para a direita do quadro (Fig. 2.24). Mas, quando ela se vira e olha para ele, no momento em que ele espiona pelo buraco da cortina (Fig. 2.25), a grande maioria dos espectadores já registrou sua presença. Sem forçar a atenção do espectador, Feuillade propõe um circuito visual por meio de uma série de indicações.

Somos levados a pensar que um espaço pictórico em profundidade exige composições em diagonal, mas a encenação lateral também pode atingir uma

2.18 *Bébé apache* (1910). Os bandidos são mostrados no plano médio antes de o grupo congelar e chamar nossa atenção para a extrema esquerda.

2.19 Um casal à esquerda do centro se desloca para a direita...

2.20 ... abrindo caminho para Bébé e sua companheira, que entram rapidamente na extrema esquerda.

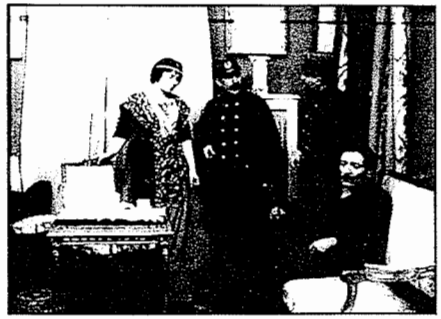
2.21 Sentam-se nas cadeiras vazias da mesa à direita do centro.

2.22 Logo, o espaço entre as mesas se torna o lugar da ação central – incluindo uma briga de faca entre Bébé e um bandido.

2.23 *Fantômas.*

2.24 *Fantômas.*

2.25 *Fantômas.*



2.26 *Fantômas.*

2.27 *Fantômas.*

2.28 Outra cena de *Fantômas* traz Juve em posição de destaque à espera de Gurn.

2.29 Os policiais trazem Gurn e colocam-no num banquinho no primeiro plano. Como sempre, Feuillade complica as coisas para si mesmo.

2.30 Para destacar bem a chegada de Gurn, não podemos nos distrair com o olhar atento de Juve, então, Feuillade discretamente faz a multidão engoli-lo.

2.31 Como recapturá-lo para a posição de destaque? Os policiais se movimentam um pouco, revelando Juve – uma figura atarracada e cinza no meio de todos aqueles homens de preto – em um local novo, à esquerda do centro.

considerável profundidade ao colocar filas de figuras perpendiculares à câmera. Mais para o final do mesmo episódio, Juve acredita que Fantômas está disfarçado de Gurn, então, leva Gurn para a prisão só para descobrir que ele é, na verdade, o ator Valgrand (com quem Fantômas/Gurn tinha trocado de identidade). Em vez de um plano horizontal único como em *Les agents...*, essa cena é concebida em profundidade, mas com tal dimensão constituída de várias camadas paralelas (Figs. 2.28-2.34).

A principal alternativa ao alinhamento dos atores, quer em uma fila quer em várias, é a encenação em diagonal. Esse tipo de encenação era comum em tomadas externas desde o início do cinema e, em cenas de estúdio, tornou-se mais freqüente entre 1906 e 1913. Kristin Thompson investigou o modo de os diretores americanos trabalharem para preencher a área vazia do primeiro plano em internas. Eles desenhavam

2.32 Enquanto Gurn é questionado pelo oficial à direita, Juve avança pela esquerda, completando a série de figuras que forma uma linha perpendicular à câmera.

2.33 Com um gesto teatral, Juve arranca o bigode do homem, desmascarando Valgrand, que fingia ser Fantômas, e alguns homens se amontoam atrás do preso.

2.34 Quando os policiais retiram o infeliz ator, Juve suspira e despenca no banco, sem forças. O plano pode ser comparado à Fig. 2.28.

os cenários com entradas por trás e colocavam o mobiliário na frente, de modo que os atores tivessem motivação para se aproximar da câmera.[23] Os filmes de Feuillade usam abundantemente a profundidade diagonal, geralmente com todos os planos em foco. A Gaumont se orgulhava muito da fotografia cristalina de seus filmes, em larga medida, filmadas à luz do dia, tanto em externas como em internas rodadas em cenários dentro de estúdios de paredes de vidro. A luz do sol permitia aos diretores de fotografia de Feuillade que tanto o plano de fundo quanto o primeiro plano ficassem em foco. A mudança para a atmosfera luminosa de Nice só facilitou o alcance de máxima profundidade de campo, um efeito já notável em *A nova missão de Judex* e completamente espetacular em *Tih Minh* (Figs. 2.7-2.8).

23. Kristin Thompson. "The formulation of the classical style, 1909-1928". *In*: Bordwell, Staiger e Thompson. *Classical Hollywood cinema*, *op. cit.*, pp. 200-223.

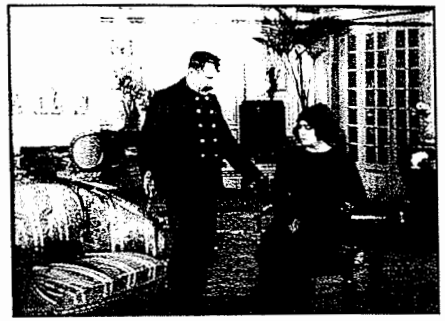
Mesmo tendo qualidades extraordinárias, a profundidade da diagonal também levanta questões de composição. Com atores de altura semelhante, colocar um mais perto da câmera é desequilibrar o plano e dar-lhe mais destaque. Três soluções são possíveis. O diretor pode empurrar a figura mais distante para o centro geométrico do quadro, compensando o tamanho menor pela melhor localização. Em algumas cenas já estudadas, uma figura no fundo ganha relevância simplesmente porque está mais centralizada que a do primeiro plano (Fig. 2.9). Uma segunda solução aposta no princípio de frontalidade para atrair nosso olhar, como na pintura. Portanto, uma figura do primeiro plano pode compensar seu grande tamanho voltando sua (e nossa) atenção para uma figura mais frontal, mas distante. É o que acontece quando o gerente do banco gira rapidamente para fixar sua atenção no mensageiro disfarçado (Fig. 2.10). Finalmente, a composição em profundidade de campo pode explorar o movimento. Podemos reforçar o peso visual da figura menor por meio de um ligeiro deslocamento, enquanto o ator do primeiro plano permanece quase parado (Figs. 2.31-2.32).[24] Em se tratando da encenação em profundidade de campo, pode-se recorrer a essas três táticas para chegar ao equilíbrio da composição.

Assim como na encenação lateral, as composições mais dinâmicas em profundidade de campo estão sempre se reconfigurando; muitas vezes, o personagem de trás pode recriar simetria ainda de outro modo: lançando-se para a frente. Desde o início do cinema, os diretores tiveram o impulso, pelo menos nas externas, de trazer as figuras distantes para encontrar os outros personagens no primeiro plano.[25] Essa tática não só permite a interação dos personagens no mesmo plano como também promove a estabilidade do quadro pela disposição de massas equivalentes no campo. Portanto, a interação diagonal, geralmente, constitui um estágio numa seqüência de eventos que culmina com a marcação horizontal. E, desde que o primeiro plano é, pelas leis da ótica, mais estreito que o fundo, os personagens que vêm para a frente ficam mais aglomerados. Com esse efeito de aumentar as figuras trazendo-as para o mesmo plano e diminuindo o espaço que as separa, o movimento de trás para frente tornou-se a norma para iniciar a ação ou elevar a tensão dramática.

Feuillade busca exatamente esses efeitos quando traz a ação para o primeiro plano, como demonstra um exemplo de *Fantômas*. O corrupto guarda da prisão, Nibet, vai visitar Lady Beltham, preparando a substituição de Valgrand por Gurn. Ele chega lá atrás, enquanto ela o espera no primeiro plano. Mas, ao virar para o outro lado, ela dá espaço para ele aparecer (Fig. 2.35). Além disso, em vez de fazê-lo simplesmente andar direto para a cadeira vazia à direita do primeiro plano, Feuillade faz Lady Beltham

24. Adoto a frase "peso visual" do ótimo livro de Rudolf Arnheim. *The power of the center: A study of composition in the visual arts: The new version*. Berkeley: University of California Press, 1988.
25. Discuto alguns momentos de movimentos de empurrar para a frente em *On the history of film style*, *op. cit.*, pp. 171-174.

2.35 *Fantômas.*

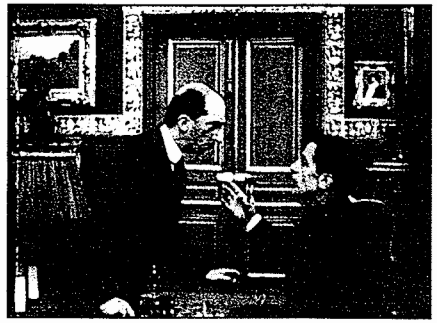


2.36 *Fantômas.*

atravessar para sentar nessa cadeira, enquanto ele faz um caminho diagonal até chegar onde ela estava (Fig. 2.36). Ao passar pela zona central do quadro, Nibet recebe ênfase momentânea, antes de sentar-se no sofá à esquerda, restabelecendo a composição.

Uma vez dominados esses princípios, Feuillade se lança na busca de novos desafios. Em uma cena de *A nova missão de Judex*, as figuras do primeiro plano se amontoam com tanta rapidez que ele tem de fazer malabarismos com muita inventividade. Ele vai trazendo dois, três e depois quatro homens do fundo para uma zona central bem congestionada (Figs. 2.37-2.41). Para deixar as coisas mais interessantes, ele acrescenta uma mulher. Ela chega por meio de uma inserção (Fig. 2.42), depois da qual o grupo da frente se reconfigura para abrir espaço para ela (Figs. 2.43-2.44). Feuillade resolve seus problemas com procedimentos práticos elegantes: alinha as figuras em planos; com número par de personagens, ele os dispõe em torno do eixo vertical; com número ímpar, coloca uma figura ao centro.

E poderíamos acrescentar, marca e prepara a via principal para os próximos acontecimentos. Às vezes, Roger esconde a porta (Figs. 2.39-2.41), que se revela apenas nos momentos certos, quando ele se desloca para o lado (Figs. 2.40 e 2.43). Mais longa é a cena de abertura de *Les vampires*, um jogo primoroso com a visibilidade. O jornalista Philippe Guérande chega ao escritório e percebe o desaparecimento do dossiê sobre os vampiros. Imediatamente, acusa o funcionário Mazamette, que assume a culpa. Fora alguns intertítulos e inserções de material escrito e uma fotografia, Feuillade roda uma cena de quatro minutos com o mesmo posicionamento de câmera. Philippe entra pela porta de trás – uma abertura que, durante toda a cena, vai enquadrar elementos da frente e facilitar a circulação para as entradas e as saídas (Fig. 2.45). No plano mais à frente, Philippe se inclina para vasculhar a gaveta e seu corpo bloqueia o jornalista central (Fig. 2.46). Nossa atenção pode então deslizar para a reação preocupada de Mazamette, situado numa posição quase frontal: já podemos começar a suspeitar que ele seja o culpado. Philippe se levanta quando descobre o roubo, e Feuillade chama nossa atenção para Mazamette, fazendo-o levantar-se ao mesmo tempo à esquerda do quadro (Fig. 2.47).



2.37 *A nova missão de Judex* (1917): em sua mesa, Jacques (codinome: Judex) conta a Cocatin que Primerose e seu filho desapareceram.

2.38 Pela porta central ao fundo, irrompe Roger...

2.39 ... e se dirige ao primeiro plano para anunciar que os cachorros foram envenenados. Está na posição central, emoldurado pela porta.

2.40 Imediatamente, dr. Howey entra pela mesma porta, o que coloca um problema para Feuillade: como incluí-lo na composição? A solução é Cocantin olhar para trás de Roger, que se afasta para o lado, para deixar visível a aproximação do médico...

2.41 ... antes de dispor os quatro homens numa nova composição bem equilibrada.

2.42 Mas agora a mulher de Jacques entra pela mesma porta! No momento em que Jacques pede que todos guardem segredo, Feuillade corta para um plano médio dela.

2.43 Voltamos então para a disposição anterior, que agora a coloca no centro: dois homens de cada lado, como suportes de livro, linhas do olhar simétricas dos dois pares.

2.44 Naturalmente, a mulher avança para o primeiro plano, que fica congestionado, com os homens olhando para trás para realçar o diálogo entre as figuras centrais.

Philippe interroga os colegas e Mazamette tenta escapar lá atrás. O corpo de Philippe o encobre, ressaltando o momento em que, um tanto distante, mas bem focado, pronto para sair, Mazamette é interrompido pela pergunta de Philippe (Fig. 2.48). Dali em diante, enquanto Philippe interroga Mazamette no primeiro plano, a dupla alternadamente esconde os outros jornalistas, mostrando as reações deles (Fig. 2.49).

Observe que essa seqüência não poderia ter sido tão rigidamente coreografada se fosse num palco. Para os que estivessem no centro da platéia, a entrada de Philippe (Fig. 2.45) seria visível no intervalo entre seus dois colegas. Mas, para o público das laterais, Philippe estaria parcialmente encoberto durante a entrada. Para o público das galerias, seu rosto não estaria centrado entre eles. Do mesmo modo, no momento em que Mazamette pára na porta de entrada (Fig. 2.46) não poderia ser visto por grande parte do público no teatro, pois Philippe estaria atrapalhando a visão de muitos espectadores. E o jogo de encobrir e expor dos repórteres simplesmente não poderia acontecer no palco, já que poucos espectadores teriam um ponto de vista correspondente ao da nossa imagem.

A encenação teatral, trabalhando dentro de um retângulo largo e raso, tende a ser ampla e dispersar lateralmente as figuras, para acomodar muitos ângulos de visão. Já a encenação cinematográfica trabalha dentro de um espaço piramidal que, pelas leis da ótica, é captado pela película da câmera, em cuja objetiva se encontra a ponta da pirâmide. Deste ponto se irradia o espaço fílmico (ver quadro, Fig. 2.50). E já que a câmera vê uma única configuração de corpos no espaço, você pode, em primeiro lugar, preencher a tomada com muitas figuras e objetos, além de mover cada peça tão sutilmente quanto queira, encobrindo ou expondo a zona que for relevante, sempre com a certeza de que, ao contrário da situação do teatro ao vivo, todo espectador de uma sala de cinema poderá ver as mudanças facilmente. É isso que faz com que o samovar e a cabeça do tio (Figs. 1.33-1.41) possam encobrir a filha do revolucionário tão perfeitamente.

2.45 *Les vampires.*

2.46 *Les vampires.*

2.47 *Les vampires.*

2.48 *Les vampires.*

2.49 *Les vampires.*

O espaço fílmico

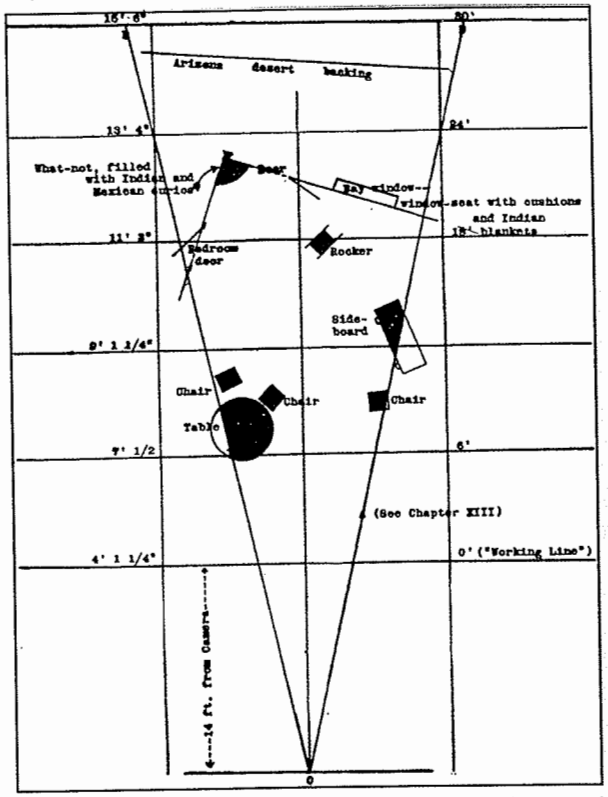
No tempo de Feuillade, os diretores eram bem conscientes da diferença entre cinema e teatro. No proscênio, a área de cena é ampla e comparativamente rasa, de modo que os diretores tendem a dispersar os atores no eixo horizontal, para que possam corresponder a muitos ângulos de visão do espectador no auditório. Mas, no cinema, só um ângulo de visão interessa: o das lentes da câmera. Graças à óptica projetiva, o espaço fílmico é constituído de uma pirâmide inclinada horizontalmente, com os raios de luz reunidos nas lentes. Isso produz um campo de visibilidade bem estreito, mas bastante profundo (Fig. 2.50). Quando uma atriz se aproxima da câmera, preenche mais o primeiro plano e encobre o que está atrás. A aproximação da câmera e a possibilidade de esconder ou mostrar objetos em profundidade se tornam, portanto, instrumentos importantes para a condução do observador para a informação pertinente na tomada.

Na prática, a área de cena efetiva não é piramidal, e sim trapezoidal. Como os atores muito próximos das lentes ficam fora de foco, foi preciso demarcar uma linha a partir da qual os atores poderiam representar estando bem focados no primeiro plano: era chamada de "linha de frente" pelos realizadores dos anos 1910. Os diretores europeus preferiam deixar a linha de frente a uma boa distância da câmera, de 10 a 12 pés ou mais. Isso produziu o que foi chamado de "primeiro plano francês", com os atores apresentados de corpo inteiro ou pela canela. Vários cineastas americanos, particularmente aqueles que trabalhavam no estúdio Vitagraph, inclinavam-se para um enquadramento mais fechado, com a câmera a 9 pés, cortando os atores na altura dos joelhos ou até pela cintura. Esses "planos americanos", preenchendo o quadro com figuras aumentadas, provocaram algumas objeções: "Os atores não podem circular", reclamava um observador francês, "eles fazem sombra uns para os outros. Quando uma cena representa uma sala, só vemos uma parte dela... quando se trata de um salão ou salas de recepção, o diretor é obrigado a projetar [a ação] em profundidade; e o espectador não vê mais do que um corredor, cuja largura em tomada fechada corresponde no máximo ao espaço necessário para três ou quatro personagens".[26]

Os diretores geralmente marcavam o campo da representação com linhas de giz, barbante ou tábuas. Um manual inglês de 1917 aconselha os cinematógrafos a começar selecionando "uma profundidade correspondente ao proscênio [linha de frente]" e, então, calcular a "linha de trás". Com as lentes padrão de duas polegadas, o autor recomenda uma linha de frente de 6 pés e a linha de trás de 12 pés de largura.[27] Uma vez decididas as medidas, o diretor de fotografia poderia focalizar e

26. Yhcam. "Cinematography". *In*: Abel. *French film theory and criticism*, I, pp. 73-74.
27. Colin N. Bennett. *The guide to kinematography for camera men, operators and all who "want to know"*. Londres: Heron, 1917, p. 55.

determinar exatamente o que poderia estar na tela. Mesmo se o espaço não estivesse tão explicitamente delimitado, os "limites" da cena podem ser explicados aos atores: "Jill, Alan e Jellicot estão nesta cena. Seus limites são a mesa à direita e o órgão à esquerda. Não passem da banqueta".[28] O campo de representação trapezoidal do cinema é crucial para a encenação cinematográfica, e os artesãos dos anos 1910 exploraram seus recursos com total consciência de suas potencialidades.[29]



2.50 O campo de representação piramidal do cinema, mapeado num cenário bem característico do cinema americano da época, com a câmera apontando para o canto de uma casa de fazenda. Observe como o espaço de representação se afunila em direção às lentes. A linha da frente, chamada de "linha de trabalho", é colocada a 14 pés da câmera e permite um campo de representação só um pouco mais largo do que 4 pés. Para trás, a largura aumenta proporcionalmente. As áreas sombreadas mostram partes do mobiliário que vão aparecer na tela. As lentes são de 50 mm, o padrão da época. Com as lentes focalizando a linha de frente e abertura do diafragma de f/5,6, o que era corrente, o plano deveria mostrar um foco razoavelmente nítido de 10 pés a 26 pés, isto é, todos os planos na cena estariam em um foco aceitável. Este diagrama é adaptado de J. Berg Esenwein e Arthur Leeds. *Writing the photoplay*. Springfield: Home Correspondence School, 1913, p. 160.

28. Adrian Brunel. *Filmcraft: The art of film production*. Londres: Newnes, 1935, p. 40.
29. Para mais sobre o espaço da representação trapezoidal do cinema, ver Brewster e Jacobs. *Theatre to cinema*, *op. cit.*, pp. 170-174; Bordwell. *On the history of film style*, *op. cit.*, pp. 163-198.

O jogo de encobrir e expor torna-se, desse modo, um dos instrumentos mais úteis no *kit* do cineasta. Velar e desvelar podem conduzir a atenção do espectador bem suavemente por meio de disposições em camada, como vimos quando a multidão de policiais de cartola momentaneamente encobre Juve e permite que nos concentremos em Valgrand (Fig. 2.30). A tática também funciona em composições em diagonal, como mostra a seqüência de abertura de *Les vampires*: graças à pirâmide óptica, pequenos blocos de espaço entram e saem da visão quando os atores trocam de posição.

Um esquema para guiar a atenção do espectador sem obstrução deixa um personagem do fundo ocupar uma zona maior antes de se afastar para revelar outra figura que está a caminho para o primeiro plano. Já vimos um exemplo simples em *Bébé apache*, em que os bandidos da frente deslizam para nos deixar ver a chegada das crianças (Figs. 2.18-2.20); seu movimento nos prepara para olhar para a zona que acabaram de desocupar. Uma cena em *A nova missão de Judex* nos proporciona uma integração mais harmoniosa de equilíbrio no enquadramento com o jogo de encobrir e mostrar. Judex prende dois bandidos num porão e aparece atrás deles. A encenação em diagonal mais banal teria posto os dois homens de um lado do primeiro plano, com Judex chegando do plano de fundo pelo outro lado. E realmente, a tomada começa com os dois homens no primeiro plano bem à direita (Fig. 2.51). Mas, quando escutam Judex gritar "Vocês estão presos. Joguem suas armas", avançam mais para a frente e para o centro, enquanto deixam cair suas armas e levantam as mãos (Fig. 2.52). Surge agora um problema de visibilidade: a porta fica encoberta pelo homem de boné. Então, quando seu cúmplice pára, ele continua a se mover para a esquerda, no momento em que a porta se abre (Fig. 2.53) e Judex aparece (Fig. 2.54). O criminoso continua deslizando para a esquerda até que Judex estica o braço com autoridade através da porta (Fig. 2.55). O homem que vai de um lado para o outro traz nosso olhar para o centro, ao mesmo tempo em que atrasa e acentua a entrada de Judex. O bandido parado ao final do trajeto confere ao clímax da cena uma estabilidade triangular primorosa.

O que é surpreendente em quase todos os exemplos que mencionei é a coordenação cadenciada do conjunto. Apesar da pressa com que esses filmes foram feitos, a sincronização de movimentos e poses é de uma precisão irretocável. No momento exato em que o Espectro se vira para ser levado para o fundo, Irma Vep se volta para a audiência, para nos deixar ver que está em choque (Fig. 2.10). Em *Fantômas*, quando Fandor segue Nibet e seu cúmplice por uma passagem subterrânea que atravessa um canal, Feuillade brilhantemente orquestra as silhuetas dos personagens pulando de um lado para outro, numa suave oscilação em torno de um eixo central, mesclando momentos de pausa com disposições simétricas (Figs. 2.56-2.58). Poderia algum diretor hoje executar a abertura de *Les vampires*, aquele balé de sutis mudanças de posição e pequenos e rápidos momentos de suspensão envolvendo tantas figuras numa tomada com câmera fixa? Nossos praticantes da continuidade intensificada não demonstram tanta maestria no centro flexível, no uso de portas e janelas para marcar zonas de ação, no jogo do equilíbrio e do desequilíbrio dentro

2.51 *A nova missão de Judex.*

2.52 *A nova missão de Judex.*

2.53 *A nova missão de Judex.*

2.54 *A nova missão de Judex.*

2.55 *A nova missão de Judex.*

2.56 *Fantômas:* silhuetas em perseguição ritmada através do túnel.

2.57 *Fantômas.*

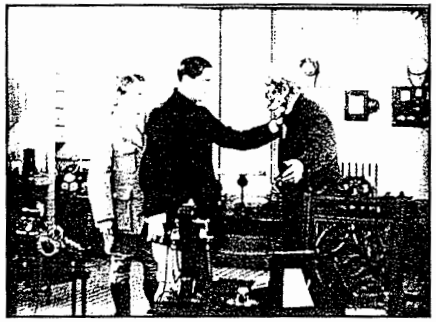
2.58 *Fantômas.*

do quadro, no avanço ou recuo dos personagens em relação à câmera, no poder da encenação lateral, no dinamismo do primeiro plano e no vazio da linha de frente, nos giros ligeiros que velam e desvelam a ação do fundo. Os filmes de Feuillade nos anos 1910 proporcionam lições inexauríveis de uma arte quase esquecida. Eles nos mostram como uma simples coreografia de corpos no espaço pode criar uma inteligente apresentação da ação de uma cena. Os mesmos artifícios eram empregados também pelos seus colegas, mas Feuillade neles inscreveu uma refinada eficiência que combinava com as histórias velozes de ação que tinha para contar.

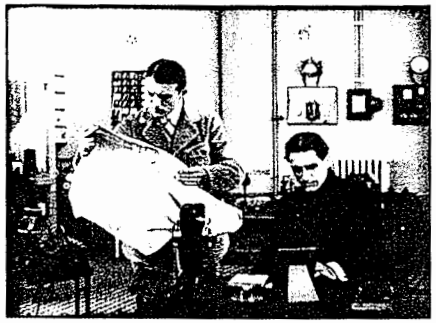
Enquanto Feuillade e seus contemporâneos europeus estavam aperfeiçoando as técnicas de encenação de conjunto, os diretores americanos estavam desenvolvendo métodos de montagem que se cristalizaram no sistema da continuidade hollywoodiana. Muitos desses artifícios apareceram esporadicamente nos primeiros filmes europeus e russos. Os cineastas sentiram-se livres para cortar a ação para alguma sala adjacente ou *hall* de entrada ou mesmo para áreas exteriores nas proximidades. A "inserção" de um

2.59 *Judex* (1916): enquanto o velho Kerjean espera que Judex e Roger voltem de sua prisão secreta, pega uma foto enquadrada da mesa.

2.60 Uma inserção de um *close-up* revela que é da filha de Favraux. Kerjean percebe que Judex é apaixonado por Jacqueline, e logo vamos nos lembrar da foto e observar como outros personagens interagem com ela.



2.61 Quando Judex e Roger entram por trás, Kerjean aponta para a foto.

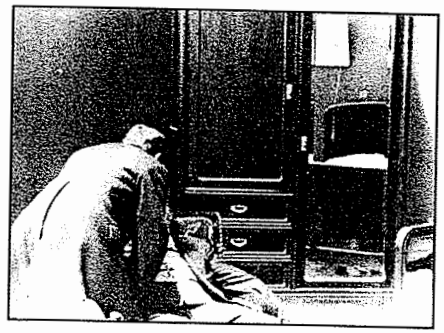


2.62 Depois que o velho se retira, Judex contempla pensativamente a foto, enquanto Roger desvia seu olhar taticamente, pois também chega à mesma conclusão que Kerjean.

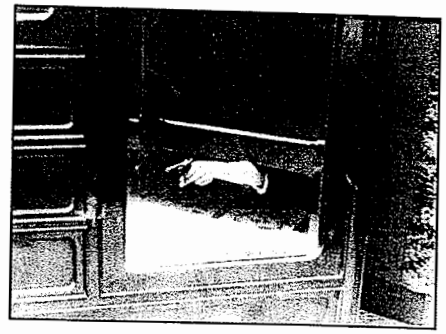
material impresso ou uma fotografia era muito comum. Bem antes de 1913, Feuillade ocasionalmente usou planos mais aproximados ou planos subjetivos ou mesmo ajustes no ângulo de visão.[30] Os filmes aqui considerados demonstram uma adoção gradual dos procedimentos da continuidade.

A reciprocidade entre encenação e montagem não deveria surpreender-nos, porque ambas são táticas para guiar nossa atenção. A maioria dos diretores europeus (e alguns dos seus colegas americanos) emprega a montagem não como uma alternativa absoluta à encenação em profundidade, mas como um complemento dela, freqüentemente, como

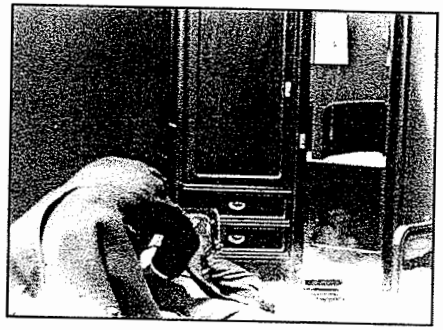
30. Abel. "*Before Fantômas*", *op. cit.*, pp. 6-9.



2.63 *Tih Minh.*



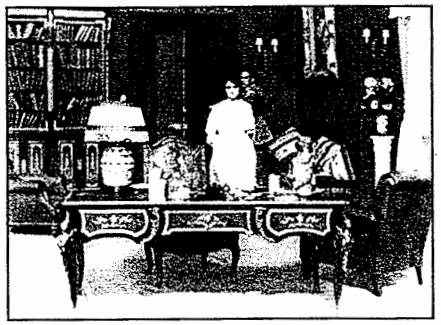
2.64 *Tih Minh.*



2.65 *Tih Minh.*

2.66 *Tih Minh.*

2.67 *Tih Minh.*



2.68 No início de *Tih Minh*, quando Jeanne avança para a mesa, seu marido Jacques a segue.

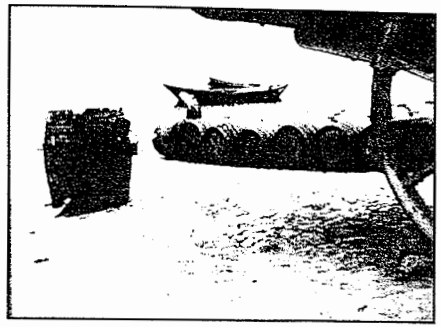
2.69 Feuillade corta para um plano mais próximo e ela se vira, mas, em vez de revelá-lo (como na Fig. 2.40), o personagem da frente o encobre.

2.70 Feuillade então apresenta um plano mais próximo de Jacques, antes de cortar de novo para o plano mestre. Compare com as Figs. 2.2-2.4.

um instrumento dela. De maneira geral, a decupagem americana depois de 1915 subordina a encenação à edição. O plano de conjunto situa e orienta. O espaço fílmico será articulado principalmente por meio de planos aproximados, *raccords* de visão e movimento, cortes para espaços adjacentes etc. São eles que nos levam para o centro da ação (Figs. 2.2-2.4). Aqui, cortar para o plano de conjunto funciona como uma transição, muitas vezes para mostrar os personagens movendo-se para outras disposições, que por sua vez serão entrecortadas por mais um trecho de montagem analítica. Às vezes, voltar para o plano de conjunto acentua um momento de tensão ou um silêncio pleno de sentido. Além disso, nessa tradição, desde *The on-the-square girl* (Figs. 2.2-2.4) até *Jerry Maguire* (Figs. 1.46-1.59), o peso essencial do drama dentro de um local único é suportado pela montagem analítica e pela estrutura campo/contracampo.

Uma alternativa bastante popular na Europa dos anos 1910 pode ser contraposta ao que foi dito: uma mínima montagem em continuidade, dentro da qual o *tableau*

2.71 *Fantômas.*



2.72 *Fantômas.*

2.73 *Fantômas.*

sustenta a tensão dramática. Os poucos planos aproximados tendem a ser inserções diretas, servindo, no mais das vezes, para aumentar pequenos objetos como cartas e artigos de jornal. Menos freqüentemente, as inserções criavam uma ênfase ou mesmo um ligeiro deslocamento no registro emocional, geralmente sublinhando a expressão de um personagem num momento-chave. Essa edição em continuidade mínima ou atenuada, subordinada à encenação, pode dar destaque a um recorte do *tableau* para que o examinemos criteriosamente – como num momento de *Judex* em que um único *close-up* de uma fotografia garante que faremos dela um alvo na dança dos olhares apresentada no plano geral (Figs. 2.59-2.62).

Durante todo o decorrer da cena, a fotografia de Jacqueline Favraux fica bem visível no primeiro plano, à direita da mesa de Judex, e temos tempo de sobra para reparar nela. Algumas vezes, entretanto, a composição ou o movimento no *tableau* não enfatizam suficientemente os fatores dramáticos, e a montagem funciona como complemento da encenação. Às vezes, isso leva a uma decupagem bastante ousada. Em

Tih Minh a marquesa Dolores está roubando a carteira de sir Francis Grey, mas se esconde quando ele entra. Grey se inclina sobre o criado drogado, junto de um espelho de corpo inteiro (Fig. 2.63). Um espectador atento poderia distinguir, na parte de baixo do espelho, o rosto de Dolores espiando, embaixo da cama. Feuillade poderia ter captado nossa atenção deixando Dolores fazer um grande movimento, mas, em vez disso, ele corta para o reflexo no momento em que ela mostra o revólver (Fig. 2.64). De maneira mais ousada, uma volta para o plano inicial mostra uma pistola atirando (Fig. 2.65) e Grey se encolhendo para o lado (Fig. 2.66), antes de se jogar para a cama, que está fora do campo: uma ação refletida na parte de cima do espelho (Fig. 2.67). O *close-up* incentivou o espectador a olhar para um segmento dentro do espelho, sublinhando a ação da narrativa e, simultaneamente, levando-o a perceber o que se passava em volta da cama, uma área adjacente à profundidade refletida.

Por meio desses procedimentos, o princípio do aumento de um detalhe pode ser estendido a um fragmento da ação, mesmo quando a encenação dificulta a visão dessa ação. Nosso exemplo de personagens avançando para o primeiro plano onde estava a mesa em *A nova missão de Judex* mostrou que o jogo de encobrir e descobrir pode ser combinado com a montagem: quando Jacqueline entra no quarto, Feuillade corta para ela (Fig. 2.42), antes de voltar para o plano-seqüência (Fig. 2.43). Aqui os cortes de Feuillade dão relevo ao personagem cuja reação é mais pertinente. (Judex insistiu que não se contasse a ela o perigo que sua família estava correndo.) Mas o princípio mais geral parece ser o seguinte: quando uma figura no primeiro plano encobre algo situado em profundidade de campo, é provável haver um corte para o que estava momentaneamente velado (Figs. 2.68-2.70).

Em nosso exemplo anterior de *The on-the-square girl*, a figura entrando no fundo é perfeitamente visível no plano de situação (Fig. 2.2) e a montagem muda drasticamente a posição da câmera para mostrar a reação de desprezo de René (Fig. 2.3) antes de aumentar o rosto de Anne (Fig. 2.4). Feuillade, entretanto, permanece ligado ao eixo da câmera: no caso de *Tih Minh* (Figs. 2.68-2.70), ele corta diretamente "através" de Jeanne para Jacques e não complementa com o contracampo. Mesmo que pareça estranha a nosso olhar contemporâneo, essa prática sugere que Feuillade se sente obrigado a inserir um plano mais aproximado só quando alguma coisa não pode ser vista completamente num plano geral porque é pequena (material impresso, foto), periférica (uma mão embaixo da cama) ou impossível de ser vista de outro modo. (Se Feuillade estivesse dirigindo a cena de *On-the-square*, provavelmente teria mostrado a expressão de René orientando-o a olhar para a câmera, como vimos nas Figs. 2.10, 2.43 e 2.47.) Nesse particular, o método de Feuillade parece típico da abordagem européia. Os diretores que trabalhavam dentro do sistema de profundidade de campo jogavam com tantas figuras veladas e reveladas que algumas delas ficavam esquecidas na sombra. Um corte axial poderia resgatar aquelas almas de volta para a luz, mesmo se as posições não tivessem um *raccord* perfeito (aliás, como sempre acontece em Feuillade).

2.74 *Judex*: depois do plano mestre, o banquete de Favraux é mostrado em recortes mais próximos...

2.75 ... com variações ligeiras de ângulo em relação ao eixo da câmera. Essa estratégia permite a Feuillade continuamente reposicionar elementos da composição...

2.76 ... e introduzir novos personagens (aqui, o misterioso assistente barbudo) e, ao mesmo tempo, manter a referência espacial (o banqueiro Favraux se encontra ao fundo).

Portanto, nos anos 1910, o diretor podia escolher entre a decupagem americana plenamente desenvolvida, que realçava uma série de planos aproximados de diferentes ângulos, ou um tipo de continuidade atenuada ou esparsa, que ressaltava o plano médio e alguns acréscimos, de uma ou duas inserções. Como alternativa, o diretor podia tratar os planos mais abertos e as inserções como equivalentes em importância. Isso geralmente acontece quando as inserções não são *close-ups* muito fechados, mas planos médios e, além disso, dispostos de maneira bastante densa. Curiosamente, eles não realizam a máxima soviética que reza que a inserção deve transmitir apenas uma informação. Feuillade e seus contemporâneos mostram que a montagem de uma série de planos moderadamente fechados pode reconfigurar criativamente as informações do plano geral.

Por exemplo, durante a famosa batalha no meio dos barris, em *Fantômas*, o reposicionamento da câmera produz uma série de configurações de primeiro plano e plano de fundo, todas ancoradas em um barco amarrado a distância (Figs. 2.71-2.73).

2.77 *As duas garotas* (1920): Feuillade emprega o cruzamento das linhas do olhar de um plano médio...

2.78 ... a outro. Esse tipo de plano contrasta com os planos médios densos das Figs. 2.74-2.75, chegando, de alguma forma, mais perto da norma americana (Figs. 2.3-2.4).

Não menos notável, embora menos dramaticamente motivada, é a cena do banquete em *Judex*. Enquanto os convidados do banqueiro Favraux esperam as badaladas das dez horas, a montagem analítica de Feuillade permuta os elementos da cena, preservando e retomando as relações de profundidade (Figs. 2.74-2.76). É um uso bem mais inventivo de planos aproximados do que os planos médios pouco elaborados de *The on-the-square girl* (Figs. 2.3-2.4). Os historiadores influenciados por Kuleshov e Pudovkin sempre supuseram que cortar para planos aproximados necessariamente reduz e simplifica o campo pictórico. De composição convincente e complexa, os planos médios de Feuillade nos relembram que conduzir a atenção do público continua sendo necessário, mesmo quando a câmera está bem perto de seus objetos.

Feuillade não era inteiramente conservador; empregou a lógica da continuidade de modo seletivo e gradual. *Judex* (1917) algumas vezes abre as cenas com planos médios de personagens e *A nova missão de Judex* (1917) emprega campo/contracampo e *raccords* na trama, mesmo sem mudar sensivelmente o ângulo ou penetrar o espaço fílmico à maneira americana. No decorrer dos anos 1910, o ritmo da montagem se acelera, aumentando de 17,1 segundos por tomada em *Fantômas* (1913) para 7,6 segundos em *Barrabas* (1919). No momento em que fez *As duas garotas*, Feuillade estava explorando quase todas as alternativas de decupagem revisadas aqui. Algumas cenas são construídas quase que exclusivamente ao estilo americano, ou seja, o plano médio básico (Figs. 2.77-2.78). Outros invertem para o tempo esticado da profundidade de campo, com inserções para acentuar um elemento cênico. Em uma cena inteligente, a garota Ginette vai com seu padrinho, Bersange, ver o pai, naquele momento trabalhando em um café (Figs. 2.79-2.84). Tais momentos mostram que a encenação complexa não era uma alternativa absoluta para a montagem, mas podia com freqüência ser complementada e reforçada por ela.

Em seus últimos anos, Feuillade mudou para um estilo mais próximo da decupagem americana. Todos os oito filmes dos anos 1920 que vi têm DMP entre quatro e sete segundos. Algumas vezes, cenas de ação física são montadas com muita velocidade:

2.79 *As duas garotas*: num plano geral, Bersange traz Ginette para o bar, onde seu pai está tirando a mesa à esquerda e a dona está arrumando um quarto ao fundo.

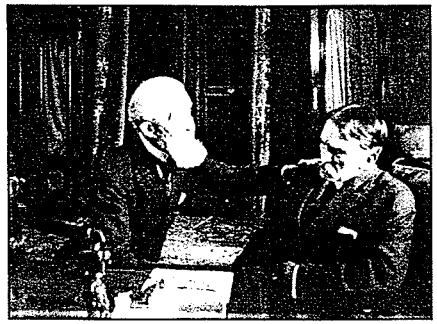
2.80 Corte para um plano médio a três quartos de Ginette sorrindo, seu pai visível num reflexo do espelho; essa única inserção da cena realça o momento de reconhecimento.

2.81 Num plano geral um pouco mais próximo, quase um *tableau*, o pai olha apreensivamente para trás, não querendo chamar a atenção da chefe...

2.82 ... e Bersange se vira no momento em que a mulher se torna visível para nós.

2.83 Ele facilita a aproximação de Ginette em direção ao pai, vai para o centro e se vira para trás, levantando os braços "naturalmente", para que os dois possam se abraçar furtivamente à esquerda. Pela lógica da pirâmide óptica, o encobrimento da nossa visão da mulher equivale a impedir que ela veja pai e filha!

2.84 Ginette então se apressa a voltar para a direita e, assim que Bersange gira, a velha senhora é revelada e vem para a frente, formando uma nova e harmoniosa composição.



2.85 Um plano médio fixo incluindo dois atores em *Barrabas* (1920).

L'orpheline (1921) contém tomadas reduzidas a cinco ou seis quadros. Nesses filmes, a encenação de Feuillade tem a função principal de dispor as figuras no plano de situação e em suas reconfigurações. Ironicamente, agora seus planos longos evitam a profundidade em favor de simples composições laterais. Raras vezes emprega a estrutura do campo/contracampo na edição desses filmes (e quando o faz, algumas vezes não acerta a mão). Em vez disso, seu cine-romance apela para soluções bem características, baratas e rápidas, as mesmas que havia empregado nas séries de 1917: planos médios com dois atores numa prolongada conversa (Fig. 2.85), entrecortados por muitos intertítulos que, em alguns de seus últimos filmes, constituem um quinto de todas as tomadas. Uma estratégia tão prudente como qualquer outra que tenha empregado anteriormente, o plano prolongado com dois atores minimizava as mudanças no posicionamento da câmera. Esse estilo precursor do cinema sonoro certamente concorreu para a velocidade com que rodava seus filmes. No início dos anos 1920, Feuillade tinha contratado mais um diretor de fotografia, que se concentrava nos detalhes, ao passo que a câmera principal focalizava a cena como um todo.[31] Momentos felizes de encenação aparecem de imprevisto, mas, no mais das vezes, ele abandona a coreografia complexa.

Duas décadas de experimentações cinematográficas de diretores europeus formaram a base da qual Feuillade extraiu seu sistema de encenação. Podemos pensar seu início desde os filmes dos irmãos Lumière, embora um antecessor mais próximo possa ser o ciclo da Films d'Art francesa, um esforço para dar um salto na nova arte importando enredos e atores do palco. A mais famosa produção da Films d'Art, *O assassinato do duque de Guise* (1908), foi bastante criticada pelos historiadores que viam na montagem a essência do cinema. Mesmo reconhecendo que o filme trazia um novo realismo de atuação para o cinema, Georges Sadoul afirmava que *O assassinato* "era um desenvolvimento, dez anos depois de *L'affaire Dreyfus*, da técnica inventada por Méliès em seu estúdio de Montreuil. O cinema não sabia, não suspeitava da existência da

31. Robert Florey. "Louis Feuillade". *Cinémagazine* (2/9/1921), sem número de página.

2.86 Do quinto *tableau* de *O assassinato do duque de Guise*: o duque Henri pára no primeiro plano, tornando-se a figura de maior destaque – centrada, frontal, comparativamente fechada e objeto da atenção dos outros.

2.87 Henri gira, revelando o guarda ao fundo, agora sentado numa cadeira para impedir a saída do duque.

montagem, embora vários filmes contemporâneos já a empregassem sistematicamente. O trabalho é meramente uma sucessão de *tableaux vivants*, cada cena tomada do ângulo de visão das poltronas da platéia. Nesse aspecto, *O duque de Guise* é um teatro filmado".[32] No final das contas, os historiadores iriam elogiar *O assassinato*, pela fluida contigüidade da montagem que segue o infeliz personagem-título por uma série de salas adjacentes.[33] Hoje, podemos perceber que o filme também constituía um modelo de técnicas de equilíbrio, de enquadramento e precisamente de reenquadramentos cronometrados que se tornariam tão importantes nos 12 anos seguintes. A cena que vai culminar com o assassinato abre com o duque vindo em direção à câmera; fecha com sua saída pela mesma porta. Durante a cena, os atores dançam o balé do velar e desvelar, concentrados em algumas poucas zonas de tensão espacial e dramática (Figs. 2.86-2.87). Já em 1908, então, os cineastas estavam inventivamente experimentando o espaço fílmico trapezoidal para criar composições precisas. Feuillade dominava a lógica da encenação apresentada em *O assassinato* e adaptou-a para seu próprio projeto, como sugerem nossos primeiros exemplos, entre eles, *Bébé apache*.

Pesquisando seu projeto cinematográfico, distingui certas qualidades denotativas, particularmente as modalidades pelas quais a encenação guia nossa atenção para informações pertinentes à trama. A cada momento, nosso olhar segue a trajetória traçada por Feuillade no quadro, sem estarmos conscientes do processo. Esse é o objetivo

32. Georges Sadoul. *Les pionniers du cinéma, 1897-1909*. Vol. 2 de *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1947, p. 540.

33. Ver, por exemplo, Barry Salt. "L'espace d'à coté". *In*: Jean Gili *et al. Les vingts premières années du cinéma français*. Paris: Sorbonne, 1995, p. 201; Richard Abel. *The ciné goes to the town: French cinema, 1896-1914*. Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 249-251. Ver também Roland Cosandey. *Le plan de l'escalier: L'assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908). *Iichiko*, n. 64 (outono de 1999), pp. 36-64.

primordial de todo cinema narrativo. Só se nos entregarmos ao desenrolar do drama é que podemos reagir com curiosidade, expectativa e surpresa. Precisamos nos deixar levar pelas pistas de Feuillade e captar as mudanças significativas das figuras para nos divertir com os passos que levam Valgrand a cair na armadilha preparada por Fantômas e Lady Beltham (Figs. 2.23-2.27). Com adorável inevitabilidade, cada imagem nos mostra um ponto de vista completamente condizente com a ação. No fundo, a encenação de Feuillade funciona como uma prática cinematográfica precisa e direta. Seu trabalho revela um desdobramento depurado da tradição do plano-seqüência dos anos 1910.

Não queremos dizer com isso que faltam qualidades expressivas a seu estilo. A clareza de sua encenação permite uma atuação relativamente contida. "Feuillade nos pedia para suprimir os gestos inúteis da pantomima", comentou o ator René Navarre anos depois. "Ele praticamente me obrigava a ficar com as mãos no bolso e interpretar só com os olhos e o corpo".[34] Nos seriados policiais, a austeridade da encenação e da atuação dá relevo às viradas rocambolescas da trama. Uma serpente saindo de um tubo de ar ou um canhão bem no meio de um quarto de hotel são tratados tão laconicamente quanto um homem abrindo um telegrama à mesa do café. Além disso, embora a concisão da encenação não nos autorize a chamá-la de "ornamental", ela exibe uma vigorosa vocação para a simetria, os efeitos de espelhamento, as tensões visuais sustentadas até a resolução – cada uma das quais pode ser apreciada por si só. No decorrer de toda sua obra, Feuillade constrói para si problemas que resolve, no mais das vezes, com elegância.

Feuillade finalmente atingiu uma certa fama fora do círculo dos especialistas; de vez em quando, *Les vampires* é redescoberto como um grande clássico, que, além de tudo, é muito engraçado (quem sabe, algum dia o mesmo reconhecimento será concedido ao excelente *Tih Minh* e às espirituosas comédias curtas de Feuillade). Apesar de tudo, as sutilezas de sua arte continuam pouco apreciadas. Ainda menos reconhecidos são seus contemporâneos que trabalharam dentro da mesma tradição. O primeiro deles era Victor Sjöström, mais lembrado por *A carruagem fantasma* (1921) e por *Vento e areia* (1928) do que por seus esplêndidos filmes do início dos anos 1910, particularmente a obra-prima *Ingeborg Holm* (1913).[35] Há outros mestres que merecem ser estudados, como o sueco Georg af Klercker, que se divertia entulhando os interiores com mesas, luminárias, poltronas e cortinas, criando um labirinto de mobiliário no meio do qual os atores se moviam imperturbáveis. Na verdade, ele faz o papel de Visconti para o Hawks de Feuillade (Fig. 2.88). Há também Robert Reinert, cineasta alemão que também apresenta um quadro repleto de objetos, mas, graças à ponta da pirâmide óptica que se estreita, ele filma muitas tomadas a uma proximidade claustrofóbica do espectador (Fig. 2.89). Eisenstein poderia dizer que Reinert emprega a montagem dentro da tomada, mas podemos pensar que essa tática foi o modo de o

34. Citado por Sadoul. *Le cinéma devient un art*, *op. cit.*, p. 252.
35. Discuto a encenação em um plano de *Ingeborg Holm* em *On the history of film style*, *op. cit.*, pp. 191-195.

2.88 *A noite misteriosa do dia 25* (1917), de Georg af Klercker: o salão de um clube, filmado em grande-angular, permite várias áreas de atividade. Compare com os interiores de Feuillade, com cenários mais despojados.

2.89 *Nerven* (1919), de Robert Reinert: enquanto o neurótico protagonista encara a câmera com um frasco de veneno, o rosto de sua irmã cega surge no intervalo entre seu braço e a porta do armário.

diretor europeu encontrar um equivalente funcional para a inserção, solução que traz vantagens adicionais: uma composição expressivamente assimétrica que aumenta a intensidade do desenrolar da ação.[36]

Tanto Klercker como Reinert nos oferecem desdobramentos extravagantes da lógica da encenação de Feuillade. Ainda mais ousadas são as barrocas invenções cinematográficas de Yevgenii Bauer. Ele também encontrou maneiras de entulhar o cenário com colunas imensas que dividiam o espaço em zonas e proporcionavam oportunidades para o esconde-esconde de personagens. Uma das cenas mais memoráveis de Bauer, entretanto, utiliza espaços verticais com aberturas que engolfam os personagens para nos desorientar cada vez mais.

Os intertítulos de *O rei de Paris* (1917) se perderam, por isso, é difícil reconstruir a intenção exata da cena que acontece na escada. Ainda assim, ele continua a ser um dos filmes favoritos dos estudiosos do cinema dos anos 1910.[37] O ganancioso marquês de Prédalgonde, o "rei" do título, flerta com uma jovem num grande vestíbulo. Quando ela se vai, ele conversa com seu mentor, Rascol. Até aí, nada de muito complicado, a não ser pelo simples acréscimo de um estupendo espelho no cenário. Colocado na frente de uma escadaria, tem o poder extraordinário de confundir nossa sensação do espaço. No começo da tomada, por não podermos ver as extremidades do espelho, somos levados a supor que começa à esquerda e termina no meio da imagem, com a escada se estendendo para a

36. Para uma discussão mais detalhada da precisão de Reinert, ver meu artigo "Taking things to extremes: Hallucinations courtesy of Robert Reinert". *Aura* 6, n. 2, 2000, pp. 4-19.
37. Ver Yuri Tsivian. "Portraits, mirrors, death: On some decadent clichés in early russian film". *Íris*, n. 14-15 (outono de 1992), pp. 75-77. Sou grato a Yuri por me apresentar essa seqüência. Sobre outra cena de *O rei de Paris*, ver Brewster e Jacobs. *Theatre to cinema*, pp. 124-126.

2.90 *O rei de Paris* (1917).

2.91 *O rei de Paris.*

2.92 *O rei de Paris.*

2.93 *O rei de Paris.*

direita, depois da coluna, e subindo em direção ao plano de fundo. Bauer confirma nossa suposição no começo da tomada mostrando a jovem mulher em frente ao espelho arrumando o cabelo, enquanto outras mulheres sobem as escadas do lado direito (Fig. 2.90). O que não sabemos é que elas também são reflexos do mesmo espelho.

A tomada se desenrola com uma série de estranhas incompatibilidades e atrasos. Em certo momento, no reflexo, o marquês parece estar se aproximando da mulher (Fig. 2.91), mas na realidade está bem longe, na verdade, fora de campo (Fig. 2.92); é como se houvesse dois casais se imitando um pouco fora de sincronia. De maneira análoga, quando o marquês conversa com a mulher, somos levados a pensar que Rascol está descendo as escadas atrás deles, numa clássica situação de escuta atrás da porta (Fig. 2.93). Mas, quando a mulher sai do quadro pela borda inferior à direita (Fig. 2.94), de repente, ela reaparece (Fig. 2.95) no reflexo das escadas que pensávamos estar olhando diretamente, revelando também que Rascol não estava parado atrás deles, mas sim do outro lado do vestíbulo, na frente deles. Essas armadilhas para o olhar são reforçadas depois da pausa: Rascol desce as escadas (Fig. 2.96) e entra no quadro não pelo fundo, mas pelo primeiro plano à direita e fica em pé ao lado do marquês (Fig. 2.97).

2.94 *O rei de Paris.*

2.95 *O rei de Paris.*

2.96 *O rei de Paris.*

2.97 *O rei de Paris.*

Tão forte é a ilusão que temos de lutar constantemente para lembrar que a escada "atrás" dos personagens está, na verdade, fora do campo. Com habilidade, Bauer nos mostra um espelho à esquerda do quadro e o "esconde" na metade direita do quadro. Feuillade busca o máximo de informação espacial no cenário, ao passo que Bauer explora nossas inclinações perceptivas com a intenção de nos desorientar (de maneira semelhante ao famoso quadro de Manet: *Um bar no Folies Bergères*). Talvez os diálogos originais de *O rei de Paris* dessem aos reflexos enganadores um sentido temático. De todo modo, o engenhoso jogo com a ilusão, ao tentar frustrar nossos esforços para entender a trama, constrói um exuberante projeto cenográfico, produzindo assim um deslocamento para um uso decorativo do estilo.

Como podemos explicar a emergência de tão rica tradição da encenação no período de 1908 a 1920? Ao refletirmos sobre as tarefas e questões enfrentadas pelos diretores, podemos chegar a algumas respostas. E.H. Gombrich sugeriu que muitas mudanças na história da representação visual podem ser interpretadas como esforços para adaptar formas visuais herdadas (os "esquemas" que já mencionei) para novos propósitos ou funções. Um exemplo é o desenvolvimento da pintura realista na Europa por volta do século XIII. Para

Gombrich, a igreja cristã buscou dramatizar histórias sagradas para fiéis iletrados. Com esse fim, os artistas experimentaram maneiras de retratar figuras e locais com mais expressividade e realismo espacial. Os pintores foram obrigados a adaptar os esquemas disponíveis, estudando as pinturas narrativas gregas e os traços helenísticos que persistiam na arte bizantina. Uma vez descobertos pelos pintores os novos meios para uma pintura realista e expressiva, esses próprios meios se transformaram em fins em si mesmos. Os artistas competiam, então, para encontrar maneiras cada vez mais refinadas e evocativas para manifestar a aparência do mundo visível.[38]

Imagine um processo similar acontecendo na arte cinematográfica por volta de 1909. Desde o começo, os filmes tinham tendência de se estender: o filme de uma só tomada virou um filme de múltiplas tomadas, que se tornou um filme de um rolo só, para depois se tornar filme de vários rolos, até chegar a um filme de longa-metragem – tudo em resposta a demandas culturais e industriais. À medida que se tornavam mais longos, os filmes tinham de contar histórias mais complicadas.[39] Então, os diretores encadeavam episódios, entremeavam histórias dentro de histórias, multiplicavam as linhas de ação, acrescentavam desvios e complicações e, por fim, elaboravam personagens mais complexos. No que diz respeito ao estilo, os realizadores enfrentavam inúmeras tarefas, principalmente a de conduzir a atenção do público para os elementos mais relevantes das tramas, cada vez mais intricadas. Quanto mais o filme se alongava, mais o diretor tinha de encontrar maneiras de manter o envolvimento emocional do espectador – para fazer com que o tempo extra gasto no filme fosse um investimento satisfatório.

Um conjunto de soluções foi apresentado pelos americanos: escolher os detalhes mais pertinentes por meio da montagem, alternar os núcleos espaço-temporais e fisgar o espectador jogando com a espera e o suspense. Outra opção era dirigir a atenção do público por meio de uma encenação mais complexa. Essa alternativa incentivava diretores a expandir seu repertório composicional, de modo que o público pudesse seguir uma intriga mais elaborada e também ter um forte envolvimento emocional. Dessa perspectiva, o descobrimento, por parte de Philippe, de que o dossiê tinha sido roubado em *Les vampires* (Figs. 2.45-2.49) e a reunião de figuras em volta da mesa no primeiro plano em *A nova missão de Judex* (Figs. 2.37-2.44) constituem soluções elegantes para a questão de transmitir um rápido fluxo de acontecimentos, sem esquecer da curiosidade e da comoção sempre presentes e em níveis elevados.

38. Gombrich discutiu esse processo em várias ocasiões. Uma das primeiras foi em *The story of art*. Londres: Phaidon, 1950, pp. 131-208.
39. Ver Thompson. "Formulation of the classical style", *op. cit.*, pp. 167-173. Para uma discussão de como a construção da narrativa de Feuillade responde à demanda por filmes complexos, ver Nathalie Leplongeon. "*Les vampires* de Feuillade, une stratégie de coopération spectatorielle". *Iris*, n. 17 (outono de 1994), pp. 167-182.

2.98 William Frederick Yeames, *Ré e advogados* (1895). Óleo sobre tela 53,5 x 78 pol. Bristol City Museum and Art Gallery.

Outro objetivo parece ter influenciado os esforços dos diretores. À medida que os filmes foram ficando mais longos e mudaram para locais específicos, os que faziam a apologia da nova arte tentaram justificar as credenciais culturais do cinema. Buscando legitimidade no prestígio da literatura e do teatro, os cineastas importaram histórias, atores e técnicas do palco.[40] Como já vimos, acreditar que o cinema artístico deveria se inspirar nas belas pinturas das exibições contemporâneas é um fator significativo em Feuillade. Seu esmero não só em equilibrar suavemente a composição como também em criar uma dinâmica visual global que permite a cada elemento narrativo aparecer distintamente no momento certo pode constituir outro meio de se diferenciar de seus antecessores do cinema primitivo, oferecendo arte cinematográfica mais esteticamente elaborada.

Cada nova solução que Feuillade e seus contemporâneos porventura viessem a inventar podia se basear em predisposições visuais arraigadas: o olho é atraído pelo contraste, pela frontalidade, pelo movimento e por outros elementos específicos, tais como rostos e olhares. Ao mesmo tempo, os diretores podiam imitar e modificar certos procedimentos pictóricos, já disponíveis em seu meio. Muitas táticas, como virar de costas para o espectador, deixar os personagens secundários olharem para figuras-chave e equilibrar os atores nos dois lados do quadro, provavelmente têm sua origem no teatro.

40. Ver William Uricchio e Roberta Pearson. *Reframing culture: The case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Esquemas semelhantes, sem dúvida, fazem parte da pintura acadêmica, particularmente da tradição realista e narrativa do final do século XIX. Consideremos como exemplo a pintura *Ré e advogados* (1895; Fig. 2.98), de William Frederick Yeames. As togas negras dos advogados têm como contraponto a acusada bem iluminada, e as perucas e os perfis formam um triângulo que aponta em direção à pálida mulher situada frontalmente. Uma tarefa que Feuillade e seus pares se impuseram foi movimentar os atores para dentro e para fora dessas composições harmoniosas, transportando para a imagem em movimento os princípios das artes visuais já consagrados pela arte acadêmica.[41]

Gombrich também chama atenção: "Cada ganho ou progresso em uma direção traz uma perda em outra".[42] O pintor do Renascimento tinha de conciliar o compromisso com um novo realismo cheio de detalhes com as demandas da composição clara e harmoniosa.[43] Do mesmo modo, Kristin Thompson sugeriu que a montagem foi uma benção ambígua para os primeiros filmes, com o corte prometendo uma liberdade de tempo e espaço, mas também constituindo uma ameaça de perda de clareza narrativa.[44] Desse ponto de vista, a *mise-en-scène* da tradição européia pode ser vista como conservadora, como uma estratégia de baixo risco. Num tempo de mudanças estilísticas, os diretores que já dominavam o método de guiar o espectador dentro do plano-seqüência podem ter relutado em enfrentar as novas demandas da montagem fundada na continuidade.

Não se podem desprezar os fatores econômicos. O cinema dominado pela montagem requeria um planejamento bastante cuidadoso, incluindo roteiros detalhados da filmagem. (À medida que Feuillade utilizava mais a montagem, passou a escrever seus roteiros com mais detalhes.) Ao contrário, a produção baseada na encenação pode ter menos preparação. Rodar um filme baseado na montagem também exige novos profissionais na produção. Um exemplo é a *script girl* americana, encarregada de saber onde estavam as várias câmeras. Se o diretor tem poder dentro do estúdio e trabalha com o mesmo pessoal em todos os filmes, como Feuillade, um estilo baseado em planos-seqüência pode ser muito eficiente, produzindo muitos minutos de filmes por dia. Feuillade era pago por metro, de modo que qualquer tempo gasto com planejamento em vez de filmagem teria de se justificar e, no final, traduzir-se em maior produtividade.

41. Pesquisadores do primeiro cinema parecem discordar quanto à influência do teatro. Para Ben Brewster e Lea Jacobs, os filmes de 1910 estão em continuidade com as técnicas teatrais de encenação e performance (ver *Theatre to cinema*, *op. cit.*, pp. 212-216). Para Yuri Tsivian, os diretores do período tentam se dissociar do teatro e se aproximar da iconografia das artes plásticas, explorando a precisão na encenação e, desse modo, criando composições que mais parecem "pinturas em movimento". Ver "Two stylists of the teens: Franz Hofer e Yevgenii Bauer". *In*: Thomas Elsaesser (org.). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1996, pp. 264-276.
42. Gombrich. *Story of art*, *op. cit.*, p. 3.
43. *Ibid.*, p. 190.
44. Thompson. "Formulation of the classical style", *op. cit.*, p. 162.

Talvez os realizadores da Europa, da Rússia e dos países nórdicos tenham preferido os planos-seqüência por tanto tempo, em parte, porque não tinham incentivos para sustentar o controle da pré e da pós-produção acarretado pela montagem e, em parte, pelas restrições impostas pela rotina de filmar em muitas locações.

É desnecessário dizer que a escolha de planos-seqüência levanta questões – problemas de ritmo, problemas de manter o interesse e fazer com que tudo tenha um significado pertinente à trama durante o desenrolar da ação. A encenação com precisão em profundidade de campo era uma solução viável. Uma figura frontal no primeiro plano é um ponto de atração, um ponto de orientação para toda a ação. Ao apresentar outros personagens como centro de interesse ou fazendo movimentos mais vigorosos, o diretor podia equilibrar a tomada e delinear trajetórias do olhar que passassem pelos elementos-chave. Como vimos, as inúmeras vantagens de levar os atores para o fundo do campo se ajustam naturalmente à tensão crescente da ação da cena. No entanto, adotar a encenação com precisão resulta em uma nova safra de problemas. Uma vez que os personagens avancem em direção à câmera, ocupam mais espaço do quadro e podem encobrir importantes ações atrás deles. Daí a necessidade de alterar a composição no decorrer da cena. Enquadramentos com figuras em diagonal se tornam horizontais e simétricos quando avançam para o primeiro plano (Figs. 2.35-2.36), composições laterais giram ou oscilam em volta de um eixo central (Figs. 2.23-2.27), figuras vindo do plano de fundo chegam ao primeiro plano e se dispersam para os lados (Figs. 2.38-2.44).

A coreografia admirável desenvolvida por Feuillade e seus contemporâneos constitui um esforço continuado para educar a atenção do espectador por meio de um refinamento cada vez maior da composição e da utilização da profundidade de campo. Uma vez que o processo de inovação estivesse em curso, surgia um problema formal para os artistas: adaptar os esquemas existentes às novas demandas da representação narrativa. Feuillade e seus colegas descobriram técnicas de encenação apropriadas a um cinema cheio de reviravoltas na trama e maior complexidade emocional do que os filmes de um único rolo dos primeiros anos. À medida que se tornavam cada vez mais competentes em seu ofício, muitos diretores passaram a explorar os recursos expressivos da encenação. Impuseram a si mesmos novas dificuldades, muitas vezes pelo próprio desafio de superá-las. Nesse processo, criaram um cinema de beleza sutil.

3
MIZOGUCHI, OU A MODULAÇÃO

O cinema americano invadiu o mundo logo depois da Primeira Guerra Mundial e a decupagem hollywoodiana logo se tornou a linguagem oficial do cinema.[1] Feuillade e seus contemporâneos se adaptaram às novas normas, mas foi a geração seguinte que adotou o novo código com entusiasmo: Abel Gance, Jean Epstein, Carl Dreyer, Fritz Lang, F.W. Murnau e muitos outros. Os poucos filmes asiáticos anteriores a 1930, que sobreviveram à guerra, sugerem que os diretores japoneses também desenvolveram com firmeza variações idiossincráticas do estilo emergente.

Alguns fragmentos de filmes dos anos 1910 indicam que os cineastas japoneses empregaram tanto a encenação lateral, com as figuras enfileiradas perpendicularmente à câmera, quanto a composição em diagonal (Figs. 3.1-3.2), assim como os diretores ocidentais. Não demorou muito para que houvesse pressão para a modernização do cinema japonês. O movimento do "Filme Puro" incentivava os diretores a empregar o *close-up* e a montagem alternada, assim como a imitar os formatos de roteiro de Hollywood.[2] As revistas publicavam explicações do modo americano de prática cinematográfica, fundado na lógica da continuidade. Uma coluna de revista reiteradamente comparava o número de tomadas em filmes estrangeiros ao número de cortes dos filmes japoneses.[3] Alguns entusiastas do cinema americano desejavam que as

1. Ver Kristin Thompson. *Exporting entertainment: America in the world film market, 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985, cap. 4.
2. Uma discussão extensa sobre essa tendência pode ser encontrada em Joanne Bernardi. *Writing in light: The silent scenario and the japanese Pure Film movement*. Detroit: Wayne State University Press, 2001. Ver também Aaron Andrew Gerow. "Writing a pure cinema: Articulations of early japanese film". Tese de doutorado, Universidade de Iowa, 1996.
3. Bernardi. *Writing in light*, *op. cit.*, p. 102.

3.1 Algumas cenas de *Chushingura* (1913 ou 1917) de Makino Shozo lembram o cinema europeu do período, ao encenar a ação com fileiras horizontais paralelas; os vassalos ajoelhados destacam os dois adversários. (Compare com as Figs. 2.1 e 2.14.)

3.2 Makino também encena ações com profundidade marcada, como quando o senhor Kira sai do corredor com seus acompanhantes. (Compare com as Figs. 2.17 e 2.87.)

3.3 *The cuckoo*: vários planos aproximados mostram a família reunida em volta de Namiko, doente em seu leito.

3.4 Em uma memorável composição com moldura, vemos o rosto de uma mulher enquadrado pela linha sinuosa da cabeceira da cama.

tradições teatrais ultrapassadas fossem abandonadas pelos diretores; outros críticos acreditavam que os estúdios japoneses só encontrariam mercado exportador, se adotassem as técnicas estrangeiras. Os novos estúdios, principalmente o Shochiku, foram fundados com o propósito deliberado de produzir filmes modernos para competir no mercado internacional.

Pressionados a dominar os princípios da montagem em continuidade, muitos diretores japoneses já a praticavam, por volta de 1920.[4] A seqüência do clímax da ação em

4. Hiroshi Komatsu investiga os desenvolvimentos estéticos no primeiro cinema japonês em "The fundamental change: Japanese cinema before and after the earthquake of 1923". *Griffithiana*, ns. 38/39 (outubro de 1990), pp. 186-196. Ele assinala: "Nesse período [meados dos anos 1920], o cinema japonês, como um todo, tinha

The cuckoo (Makino Shozo, 1922), por exemplo, demonstra sutilezas notáveis na montagem e nos ângulos da câmera (Figs. 3.3-3.4). Fora a singular variedade de ângulos, a cena ilustra uma característica tipicamente japonesa, o interesse na dimensão decorativa da imagem. A linha curva da cabeceira da cama, escondendo parcialmente os rostos da família, funciona como uma superposição gráfica marcante, imprimindo um aspecto puramente pictórico à atmosfera fúnebre da cena.

A modernização do cinema japonês foi acelerada por um terremoto que demoliu grandes segmentos de Tóquio em 1923. Era imperativo reconstruir o Japão numa escala condizente com o esplendor metropolitano ocidental. As cidades maiores começaram a exibir arranha-céus, cafés, histórias em quadrinhos, *jazz*, melindrosas e outros signos de sofisticação urbana.[5] As companhias de cinema eliminaram resquícios da tradição teatral, tais como o *oyama* (ator que interpretava papéis femininos). A produção cinematográfica desenvolveu-se com tal rapidez que o Japão logo se transformou na indústria mais prolífica do mundo, chegando a produzir de 600 a 800 filmes por ano. Nos estúdios, formava-se uma nova geração de diretores que admirava filmes estrangeiros e conhecia as tendências contemporâneas em teatro, arte e política. Kinugasa Teinosuke, Ito Daisuke, Makino Masahiro, Kenji Mizoguchi, Ozu Yasujiro, Naruse Mikio, Gosho Heinosuke, Uchida Tomu, Shimazu Yasujiro, Shimizu Hiroshi e outros inventaram o moderno filme japonês. Começando suas carreiras nos anos 1920 e no início dos anos 1930, definiram o cinema de seu país por 30 anos.[6]

Os diretores encontraram maneiras variadas de solucionar a questão de se equiparar a Hollywood e à Europa. Muitos filmes que sobreviveram a esse período obedecem diretamente à lógica da continuidade, pela montagem analítica. Nesse momento, três tendências aparecem. Mais suntuosa é a que se chamaria de filmes de espada (*chanbara*). Neles, os samurais combatem em velocidade máxima, entrando e saindo do quadro inesperadamente, vislumbrados com panorâmica ou *travelling*. A

sido assimilado completamente a maneira ocidental" (p. 193). Ver também Peter B. High. "Japanese film and the great Kanto earthquake". *International Studies* (Research Institute for International Studies, Chübu University), n. 3, 1985, pp. 71-84.

5. Panoramas desse período podem ser encontrados em Marius B. Jansen. *The making of modern Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, caps. 15 e 16; James L. McClain. *Japan: A modern history*. Nova York: Norton, 2002, caps. 10 e 11. Ver também Sharon A. Minichiello (org.). *Japan's competing modernities: Issues in culture and democracy*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998; Elise K. Tipton e John Clark (orgs.). *Being modern in Japan: Culture and society from the 1910s to the 1930s*. Sydney: Australian Humanities Research Foundation, 2000. Um vibrante documento pictórico desses tumultuados anos pode ser encontrado em James Fraser, Steven Heller e Seymour Chwast. *Japanese modern: Graphic design between the wars*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

6. A obra dessa geração é fundamental na história do cinema japonês. Ver Shinobu e Marcel Giuglaris. *Le cinéma japonais, 1895-1955*. Paris: Cerf, 1956; Joseph L. Anderson e Donald Richie. *The Japanese film: Art and industry*. Ed. rev. Princeton: Princeton University Press, 1982; Noël Burch. *To the distant observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

3.5 Um triunfo da tendência pictórica: criados reunidos do lado de fora, enquanto os irmãos Abe discutem seu futuro após a morte do pai (*The Abe Clan*, 1938). Compare com a Fig. 3.1.

montagem é muito rápida, no mais das vezes, disjuntiva e espetacular. Uma técnica bem mais calma é usada no que denominamos de decupagem "tijolo por tijolo". Aqui cada cena é cortada em muitos planos médios e *close-ups*, não só de rostos, mas também de mãos, objetos e detalhes do cenário. O estúdio Shochiku cultivou essa abordagem Lubitsch-americana, que pode ser apreciada nos filmes mudos de Ozu, Naruse e Gosho. Um terceiro estilo preconiza tomadas distantes, composições meticulosas e movimentos de câmera fluidos. Signo de prestígio no final dos anos 1930 (Fig. 3.5), esse sistema de representação pictórica foi consolidado por Mizoguchi.[7]

Embora os três sistemas derivem da mesma lógica, a da continuidade clássica, cada um cultivou suas experimentações em uma direção. O estilo caligráfico incentivou trucagens e a montagem ágil, muitas vezes com um único objetivo: a excitação visceral. O resultado é um agitado estilo pictórico que tem poucos similares no cinema ocidental até os anos 1960. A abordagem tijolo por tijolo permitiu a Ozu a recusa da regra dos 180°, que remete ao espaço semicircular, e a opção por uma arena de ação circular. Cultiva assim uma abordagem lúdica do enquadramento, do cenário e da imaginação em cada plano.[8] A tendência pictórica, como veremos em Mizoguchi, permitiu ao diretor desenvolver estratégias de encenação extremamente delicadas. De maneira geral, o impulso decorativo para estilizar o enquadramento, para estetizar mesmo as cenas mais corriqueiras com floreios efêmeros, permaneceu a marca distintiva do cinema japonês. No clímax do filme *Esposa, seja como uma rosa* (1935), por exemplo, Naruse

7. Para mais comentários sobre essas tendências, ver meu *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, pp. 23-24.
8. Ver minha discussão *ibid.*, pp. 88-102.

constantemente recua e avança a câmera em direção aos atores, editando esses movimentos abruptos com configurações gráficas paralelas.

A entrada do som no cinema acarretou modificações no princípio da continuidade em escala internacional. As tomadas foram se alongando: um filme americano típico dos anos 1920 tinha uma média de cinco segundos por tomada, tempo que dobrou no cinema sonoro. Muitos fatores diminuíram a velocidade da montagem. As tomadas não podiam mais ser intercaladas com intertítulos e era difícil sincronizar o diálogo durante a edição. Os cineastas decidiam alongá-las, porque movimentar as pesadas câmeras que captam os sons para as diversas composições das tomadas dava muito trabalho. Porém, logo que suportes móveis foram projetados para deslocar as câmeras pelo *set*, os cineastas começaram a utilizar mais *travellings* do que no cinema mudo, para também acrescentar a variedade visual dificultada pela montagem mais lenta. Do mesmo modo, a encenação em profundidade de campo e a conseqüente imagem distanciada faziam parte do cinema mudo, mas realizadores da Europa, da Rússia, dos Estados Unidos e de outros lugares acharam que essas técnicas também poderiam funcionar em produções com diálogos. Muitos diretores que ficaram famosos no cinema sonoro já desenvolvido, de Jean Renoir e Max Ophuls a William Wyler, George Cukor e John Stahl, optaram por uma estética fundada no plano-seqüência e na encenação em profundidade de campo. De qualquer modo, suas inovações operavam dentro do princípio da montagem analítica, com campo/contracampo e *close-ups* cuidadosamente inseridos para dar destaque às viradas principais da trama.

O advento do cinema sonoro no Japão foi desacelerado pela indecisão sobre a tecnologia e a resistência dos poderosos *benshi* – os comentadores que acompanhavam os filmes ao vivo, explicando a história e fazendo a voz dos personagens. Uma vez instalado o cinema sonoro, porém, as mudanças de estilo reproduziram o caminho trilhado pelo cinema ocidental. A tendência caligráfica desapareceu. A decupagem tijolo por tijolo sobreviveu, assim como a abordagem pictórica, que agora cultivava primorosos enquadramentos distantes e planos-seqüência. Sempre fundada numa técnica quase hollywoodiana, só que mais sóbria. Esta última tornou-se dominante durante a Guerra do Pacífico, estilisticamente os anos mais conservadores do cinema japonês.

Depois da guerra, os jovens realizadores mais ambiciosos, como Akira Kurosawa e Kon Ichikawa, mantiveram o sistema vigoroso e espetacular do cinema iniciado nos anos 1920. Os mestres mais velhos, como Ozu e Shimizu, continuaram a refinar seus estilos singulares. Em pouco tempo, porém, o público se tornou mais jovem, os gêneros de delinqüência juvenil e *yakuza* (jogador) chegaram e os cinemas se esvaziaram. A chegada de diretores como Nagisa Oshima e Shohei Imamura, no final dos anos 1950, marcou definitivamente o fim dos anos dourados. Mesmo assim, o poder anárquico e agudo dos filmes da nova geração e sua revolta contra o cinema de seus pais não deveriam nos fazer esquecer de um fato muito simples: na fundação da decupagem clássica de

Hollywood, os diretores japoneses do entre-guerras construíram talvez o mais sutil e matizado estilo de cinema nacional que o mundo jamais conheceu.[9] Nesse processo, Kenji Mizoguchi – possivelmente o maior expoente da encenação da história do cinema – representou um papel fundamental.

> O olho quer superar dificuldades. Dever-se-ia, é claro, propor a ele tarefas capazes de serem solucionadas, mas toda a história da arte é prova de que essa "claridade" matinal é agora monótona e que as artes visuais não podem se dar ao luxo de dispensar a obscuridade parcial, nem a confusão visual momentânea, do mesmo modo que a música não pode dispensar as dissonâncias, os falsos finais etc.
>
> *Heinrich Wölfflin*[10]

Nascido em 1898, Mizoguchi pertenceu ao que os historiadores japoneses chamam de "geração de 1900".[11] Enquanto esses jovens cresciam, a nação se tornava uma potência militar, invadiu a Coréia, inaugurou seu primeiro experimento com a democracia parlamentar e abriu as portas para a cultura ocidental, tanto erudita quanto popular. Embora o partido comunista fosse fraco, o marxismo exerceu forte influência sobre intelectuais e artistas, assim como uma série de traduções, filmes estrangeiros e artes plásticas importadas. Nesse panorama cultural, Mizoguchi, filho de um carpinteiro de Tóquio, descobriu o amor pela arte. Quando menino, foi aprendiz de desenho industrial e, quando adolescente, foi estudar pintura a óleo à maneira ocidental. Sempre leu muito e foi muito ao teatro. Em Kobe, trabalhou numa agência de publicidade, escreveu poesia e fundou um grupo de teatro amador. Em política, tendia para o socialismo cristão. Em 1921, um amigo do teatro convidou-o para um trabalho de ator e assistente de direção no estúdio Nikkatsu, e ele começou a dirigir em 1922.

Outros aspectos de sua vida poderiam ter se transformado em roteiro de um de seus próprios melodramas. Quando Mizoguchi tinha sete anos, seu pai faliu e vendeu sua irmã como gueixa. Quando a mãe morreu, dez anos depois, ele discutiu com o pai e foi viver com a irmã, agora amante de um aristocrata. Logo que Mizoguchi começou a dirigir, conheceu uma gueixa que também tinha um envolvimento com um gângster. Uma noite, ela o atacou pelas costas com uma navalha. Além do escândalo, Mizoguchi

9. Discuto essa tradição em "A cinema of flourishes: Japanese decorative classicism of the prewar era". *In*: David Desser e Arthur Noletti (orgs.). *Reframing Japanese cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, pp. 327-345; e "Visual style in Japanese cinema, 1925-1945". *Film History* 7, n. 1 (primavera de 1995), pp. 5-31. Ver também Peter Rist. "Camera movement in Japanese silent films". *Asian Cinema* 14, n. 2 (outono-inverno de 2003), pp. 197-205.
10. Citado em Margareth Iverson. *Alois Riegl: Art history and theory*, Cambridge: MIT Press, 1993, p. 67.
11. Uma pesquisa interessante é Shuichi Kato. *A history of Japanese literature*. Vol. 3, *The modern years*. Nova York: Kodansha, 1983, pp. 223-249.

recebeu também uma suspensão do estúdio Nikkatsu por três meses. (Ele gostava de mostrar a cicatriz e dizia: "Ninguém pode retratar mulheres, a menos que tenha sido esfaqueado por uma delas, como eu!".) Logo depois, conheceu a mulher de um gângster num baile e convenceu-a a deixar o marido. Depois que casaram, brigavam muito. Em 1941, a mulher de Mizoguchi enlouqueceu em decorrência da sífilis e foi confinada num hospital psiquiátrico.[12]

Apesar da conturbada vida pessoal, Mizoguchi tornou-se um diretor competente e perfeito. Depois do terremoto de 1923, mudou-se para Quioto e lá, no meio do velho Japão dos templos e das zonas de prazeres licenciosos, residiria por toda sua vida. Seus primeiros filmes exploraram uma variedade de estilos: naturalismo lírico, experimentação estética, propaganda militar e realismo proletário quase marxista. Mizoguchi fez alguns sucessos comerciais, tais como *A marcha de Tóquio* (1929), e seu trabalho começou a figurar na lista dos dez melhores filmes, escolhidos pela revista de cinema *Kinema Jumpo*. Com *Taki no Shiraito* (*A feiticeira das águas*, também conhecido como *Linhas brancas da cascata*), que ficou em segundo lugar da lista de *Kinema Jumpo*, entrou para o grupo dos melhores cineastas. A maioria de seus colegas trabalhava constantemente para os mesmos estúdios, ao passo que Mizoguchi, logo depois de ficar conhecido e famoso, rompe com a Nikkatsu e, de 1933 em diante, migra para vários estúdios.

A essa altura, já era conhecido como um especialista em melodramas femininos. Tudo começou porque o diretor mais famoso da Nikkatsu, Minoru Murata, preferia fazer filmes centrados no universo masculino. A Mizoguchi coube, então, dedicar-se aos gêneros femininos, e ele finalmente passou a gostar da idéia. As tradições literárias e teatrais proporcionam a qualquer artista japonês uma vasta reserva cultural de situações dramáticas baseadas em mulheres sofredoras. Comerciantes e funcionários apaixonam-se por prostitutas ou mulheres aristocratas, prostitutas maternais se sacrificam pela carreira de seus homens, meninas são vendidas para maridos autoritários.[13] Todas essas situações patéticas, derivadas do *kabuki* e do teatro de bonecos, rendiam histórias para romances em capítulos nos jornais e para uma forma de teatro emergente, chamada *shinpa*. Esse tipo de ficção era uma versão romantizada, quase moderna, de *kabuki*,

12. As informações biográficas dos parágrafos precedentes foram extraídas de Akira Iwazaki. *Kenji Mizoguchi, 1898-1956*. Paris: Anthologie du Cinéma/Editions l'Avant-scène, 1968; Shindo Kaneto. *Aru eiga kantoku no sho: Mizoguchi Kenji no kiroku* [The life of a film director: Record of Kenji Mizoguchi], Tóquio: Eijin-sha, 1975; Tumura Hideo. *Mizoguchi Kenji to iu onoko* [A man called Kenji Mizoguchi]. Tóquio: Yoshiga Shuten, 1977; Yoshikata Yoda. *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Trad. de Koichi Yamada, Bernard Béraud e André Moulin. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997; Dudley Andrew e Paul Andrew. *Kenji Mizoguchi: A guide to references and resources*. Boston: G.K. Hall, 1981; e Keiko McDonald. *Mizoguchi*. Boston: Twayne, 1984. Os três últimos livros foram muito valiosos durante a redação deste capítulo.
13. Ian Buruma nos apresenta uma investigação instigante sobre esses temas em *Behind the mask: On sexual demons, sacred mothers, transvestites, gangsters and other Japanese cultural heroes*. Nova York: Pantheon, 1984, pp. 31-34, 53-85.

imensamente popular na virada do século. Muitas peças davam destaque a mulheres independentes, freqüentemente no ramo do sexo, oprimidas por obrigações sociais e homens insensíveis. Quando Mizoguchi entrou para a indústria do cinema, qualquer filme que arrancasse lágrimas fáceis e fosse ambientado em tempos modernos era considerado um desdobramento do gênero. O diretor adaptava algumas dessas peças, mas, mesmo depois de começar a criar suas próprias histórias, nunca mais abandonou a estética *shinpa*.

Mizoguchi atingiu seu maior grau de independência trabalhando em Dai-Ichi Eiga, uma companhia que fundou em 1934 com o ambicioso produtor Nagata Masaichi. Fez importantes filmes para Dai-Ichi Eiga, e dois projetos de 1936, ambos escritos por Yoda Yoshikata, transformaram-se em trabalhos pioneiros. "Só comecei a retratar a humanidade com mais fidelidade com *Elegia de Osaka* e *As irmãs de Gion*".[14] *Elegia de Osaka* ganhou o terceiro lugar na lista da *Kinema Jumpo* e *As irmãs de Gion*, o primeiro. Quando a Dai-Ichi Eiga foi dissolvida, Mizoguchi mudou com Nagata para a companhia Shinko e, depois, para a Shochiku, que colocou grandes verbas a seu dispor. Sua história sobre um ator *kabuki* da era Meiji, *Crisântemos tardios* (1939), ganhou um prêmio do governo. Lançou-se, então, na criação de uma série de filmes celebrando as artes japonesas. No momento em que a nação se mobilizava para a guerra do Pacífico, foi designado para dirigir uma versão monumental da clássica lenda dos 47 Ronin, *Os 47 Ronin I-II* (1941-1942), o filme mais caro da história do cinema japonês até então. Naquela altura, já atuava como consultor de cinema para o governo e era diretor da Liga Japonesa de Cineastas. Um crítico chamou-o de "mestre entre os mestres do universo do cinema japonês... a história desse homem se confunde com a trajetória da evolução do cinema japonês".[15]

Nos anos 1920, as filmagens podiam ser interrompidas por tumultos das gangues da *yakuza*, que protegiam atores preguiçosos. Os enfrentamentos desse período inicial de sua carreira não foram sem conseqüência: Mizoguchi adotou uma postura intransigente. O "demônio de três garras", como era chamado por Yoda, era capaz de mandar derrubar postes telegráficos porque estragavam uma composição. Insistia em ensaios intermináveis antes da filmagem, mas se recusava a dar indicações precisas aos atores. Quando seu desempenho não o agradava, tinha ataques de fúria, esbravejava e seu ombro direito tremia. "Bebia muito e falava muito palavrão no *set*", lembra-se um ator.[16] Ao chegar para trabalhar de manhã, os atores encontravam uma lousa com o diálogo totalmente reescrito. Mizoguchi, às vezes, fazia o grupo trabalhar por dias e noites seguidos sem parar, com um urinol a seu lado, para não ter de sair do *set* para nada. As memórias de Yoda são

14. Citado em Hazumi Tsuneo. "Self-assessment: An unsatisfied filmmaker [1950]". *In*: Gerald O'Grady (org.). *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, p. 12.
15. Citado por Tadao Sato. "On Kenji Mizoguchi". *Film Criticism* 4, n. 3 (primavera de 1980), p. 4.
16. Tsuji Hisakuzu, citado em John Gillett. "Japanese notebook". *Sight and Sound* 42, n. 1 (inverno de 1972-1973), p. 27.

um catálogo de seus caprichos e brutalidades. No dia do casamento de Yoda, Mizoguchi pressionou-o para escrever um novo roteiro.[17] O demônio também tinha suas crises. Quando bebia demais, começava a bater a cabeça no tatame, berrando: "O homem que chamam de Mizoguchi é um idiota!".[18]

Como muitos homens de sua geração, suas posições políticas eram contraditórias. No final dos anos 1930, a atração pela cultura ocidental e pelas posições marxistas deram lugar ao patriotismo e a uma preocupação com a "pureza nacional".[19] Mizoguchi fez muitos filmes de propaganda e assinou declarações de fé nas conquistas japonesas, escritas por encomenda ("Acredito em filmes de guerra").[20] Depois da rendição e ocupação do Japão pelas forças americanas, houve mais uma reviravolta do diretor. Conforme as demandas da ocupação, criticou as tradições feudais e defendeu a liberdade das mulheres numa série de filmes interpretados pela brilhante atriz Kinuyo Tanaka. Também dirigiu melodramas exuberantes, geralmente ambientados em locais de classe abastada. Em 1953, tendo se associado a Masaichi Nagata, Mizoguchi retomou o estúdio, agora batizado de Daiei, onde alternava dramas contemporâneos com filmes históricos. Quase toda sua produção do pós-guerra foi recebida com frieza tanto pelo público quanto pela imprensa. Foi criticado pelo estilo antiquado e o romantismo *shinpa*, mas o rei nunca perdeu a realeza: trabalhou como consultor do ministro da educação, como presidente do sindicato dos produtores de cinema, como diretor da produtora Daiei e como presidente da associação de diretores de cinema de 1949 até sua morte.

Muitos de seus projetos do pós-guerra também exemplificam o "retorno ao Japão" (*nihon kaiki*), que é característica dos artistas japoneses que abandonam a fascinação juvenil pelo ocidente.[21] No início de sua vida profissional, adaptava trabalhos literários americanos e europeus, apreciava os filmes de Von Sternberg e Lubitsch, assim como a pintura de Picasso, Matisse e De Chirico. Mas, naquela altura, havia uma

17. Yoda. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 82.
18. Citado em nota do editor em Narusawa Masashige. "No fakes allowed". *In*: Gerald O'Grady (org.). *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, p. 14.
19. Uma antologia valiosa sobre as mudanças de atitude na *intelligentsia* japonesa é J. Thomas Rimer (org.). *Culture and identity: Japanese intellectuals during the interwar years*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Para um panorama sobre o alinhamento dos artistas às políticas do tempo de guerra, ver Ben-Ami Shillony. *Politics and culture in wartime Japan*. Oxford: Oxford University Press, 1981, pp. 91-156.
20. Citado em Iwazaki. *Kenji Mizoguchi*, p. 463. Peter B. High apresenta um relato detalhado do papel dos diretores japoneses na difusão da ideologia militar em *The imperial screen: Japanese film culture in the fifteen years' war, 1931-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003, discutindo os projetos militares de Mizoguchi nas pp. 34, 53, 187 e 330-333.
21. *Nihon kaiki* é discutido em relação aos escritores em Nago Nishikawa. "Occidentalisation et retour au Japon". *Corps Écrit*, n. 17, 1986, pp. 81-90; e Donald Keene. *Dawn to the west: Japanese literature in the modern era: Poetry, drama, criticism*. Nova York: Holt, Rinehart e Winston, 1984, p. 613. Um panorama completo de tais vertentes é Bob Tadashi Wakabayashi (org.). *Modern Japanese thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; ver principalmente o cap. 4, "Socialism, liberalism and marxism, 1901-31", de Peter Duus e Irwin Scheiner, e o cap. 5, "Japan's revolt against the west", de Tetsuo Najita e H.D. Harootunian.

demanda por filmes de guerra que projetassem uma imagem espiritualizada da cultura japonesa. Mizoguchi, contudo, não voltou à afirmação dos valores ocidentais quando a guerra acabou; pelo contrário, dedicou-se intensamente ao estudo da arte chinesa e japonesa. Desse modo, o projeto *As cinco mulheres de Utamaro* (1946) era um tributo ao grande pintor do século XVIII. Mizoguchi se converteu ao budismo e começou a reler os clássicos japoneses. Mais uma vez, com o fiel Yoda, adaptou uma peça do grande Chikamatsu (*Chikamatsu monogatari*; também conhecida como *Os amantes crucificados*, 1954), extraiu *Oharu, a vida de uma cortesã* (1952) de um romance do satírico Saikaku, e imprimiu sua marca ao mais grandioso épico japonês, *Shin heike monogatari* (também conhecido como *A nova saga do clã Taira*, 1956). Adaptou vários outros filmes de renomados romances modernos.

Graças principalmente às estratégias de exportação do astuto Nagata, Mizoguchi surpreendeu o mundo do cinema, ganhando o prêmio máximo por três anos seguidos em Veneza com seus dramas históricos *Oharu, a vida de uma cortesã* (1952), *Contos da lua vaga depois da chuva* (1953) e *O intendente Sansho* (1954). Quando morreu de leucemia, em 1956, já era um diretor emblemático do cinema japonês, sendo suplantado apenas por Kurosawa.

Os franceses, sempre os franceses, por intermédio dos *Cahiers du Cinéma*, empreenderam sua canonização. Várias críticas, trechos de roteiros traduzidos, as memórias de Yoda e até algumas monografias foram publicados.[22] Num período no qual Ozu, Naruse e outros permaneciam praticamente desconhecidos no ocidente, Mizoguchi representava a única grande alternativa ao espetacular e complexo Kurosawa. Os elogios chegaram a ser superlativos. "Kenji Mizoguchi é para o cinema", escreveu Jean Douchet, "o que Bach é para a música, Cervantes para a literatura, Shakespeare para o teatro, Ticiano para a pintura: o maior".[23] Seu ritmo fluido e suas imagens refinadas incorporaram a mística da *mise-en-scène* que era central à estética dos *Cahiers*. O êxtase de Sarris diante da visão do lago cintilante de madame Yuki pertence a essa linha de pensamento. Godard escreveu que Mizoguchi queria simplesmente "deixar as coisas se apresentarem, com a mente intervindo somente para apagar seus próprios rastros".[24] Jacques Rivette observou que esses filmes, mesmo muito distantes culturalmente, "falam a nós numa linguagem muito familiar. Que linguagem? A única a que os diretores devem aspirar, a da *mise-en-scène*".[25] Graças, parcialmente, à eloqüência dos críticos dos *Cahiers*, Mizoguchi permaneceu conhecido principalmente por seus filmes muito caros e com figurinos deslumbrantes.

22. Vê-Hô. *Mizoguchi*. Paris: Éditions Universitaires, 1963; Michel Mesnil. *Kenji Mizoguchi*. Paris: Seghers, 1965.
23. Jean Douchet. "Conoscenza di Mizoguchi". *In*: Adriano Aprà, Enrico Magrelli e Patrizia Pistagnesi. *Il cinema di Kenji Mizoguchi*. Veneza: Mostra Internazionale del Cinema, 1980, p. 78.
24. "Mizoguchi". *In*: Alain Bergala. *Godard sur Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985, p. 123.
25. "Mizoguchi vu d'ici". *Cahiers du Cinéma*, n. 48 (junho de 1955), p. 28.

Para um mergulho mais profundo no universo desse realizador, entretanto, temos de nos apegar aos detalhes. Só então descobriremos um modo de prática cinematográfica cujo perfeccionismo visual é sem paralelo na história do cinema. Para Feuillade, a imagem era primeiramente um veículo para contar histórias: a invenção pictórica estava subordinada a esse propósito básico. Para Mizoguchi, a encenação cinematográfica era, acima de tudo, uma arte pictórica que teria encontrado seu verdadeiro destino, paradoxalmente, apenas com o advento do cinema sonoro. Sua tarefa era integrar o projeto visual arrojado e intrincado com as exigências da narração e da expressão emocional.

Um caso concreto pode ser um bom começo. No princípio do filme *Oharu, a vida de uma cortesã* (1952), a heroína havia sido expulsa da corte depois de um caso rumoroso com um samurai de classe inferior, sendo mandada para o exílio juntamente com a família. Antes de ser decapitado, seu amante, Katsunosuke, envia-lhe uma carta. Pede que ela se case com um homem por quem sinta amor verdadeiro, e acrescenta melancolicamente que tem esperanças que um dia o amor não seja proibido entre pessoas de classes sociais diferentes. Ao ler a carta, Oharu pega uma faca e corre para se matar do lado de fora, mas sua mãe a segue pelo bosque e toma a arma. As duas caem no chão, soluçando.

O momento-chave da cena é aquele em que a mãe de Oharu lhe entrega a carta de Katsunosuke. A tomada se inicia de maneira corriqueira, com duas mulheres sentadas (Fig. 3.6) num enquadramento bastante distanciado. Explicando que o pai não deve saber nada sobre a carta, a mãe de Oharu se vira e fica de pé, vigiando uma possível aparição do pai. Oharu desliza para detrás de um quimono pendurado para ler a carta (Fig. 3.7). Para nossa surpresa, não conseguimos ver seu rosto, mas escutamos seus soluços.

Subitamente, Oharu se lança para o canto inferior direito do quadro, visível somente no intervalo entre dois quimonos. Enquanto a mãe se vira e corre atrás da filha, vemos que algo foi jogado no espaço entre os quimonos, com um brilho intermitente (Fig. 3.8). As mulheres brigam e o quimono da frente cai (Fig. 3.9). Oharu se dirige para o espaço em *off* e agora vemos a lâmina de uma faca cintilando (Fig. 3.10). A mãe vai atrás dela. Lá fora, a câmera é colocada mais elevada e filma Oharu fugindo de casa (Fig. 3.11). A câmera continua seguindo as mulheres até que a mãe toma a faca (Fig. 3.12). Numa diagonal, as duas se deslocam para as profundezas do bosque de bambu (Fig. 3.13) antes de caírem soluçando, tomadas em plano geral (Fig. 3.14).

É um lugar-comum na crítica à Mizoguchi destacar sua predileção pela profundidade de campo e pelo plano-seqüência (aqui, a primeira tomada dura cerca de 40 segundos; a segunda, cerca de 70). Mas são seus princípios de encenação que inscrevem na ação uma qualidade singular. Para começar, a reação perturbada de Oharu à carta não é apresentada por meio de *close-ups*, nem com música acentuando seu rosto banhado em lágrimas nem com destaque à faca que ela pega. Em vez disso, a câmera permanece fixa a uma considerável distância e deixa a ação principal da cena

3.6 *Oharu, a vida de uma cortesã* (1952).

3.7 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

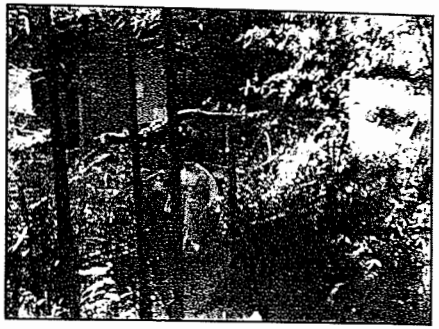
3.8 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

3.9 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

praticamente invisível. Mizoguchi também divide nossa atenção quase perversamente. A mãe vigilante e a porta bem visível provocam a expectativa de que o pai descobrirá o segredo (Fig. 3.7), mas não descobre. Ao contrário, a cena se desenvolve na reação de Oharu, que é encoberta pelo quimono pendurado. Sua tristeza é revelada pelo som do soluço e da correria agitada que se segue. Sua dor se torna completamente íntima, como se a câmera relutasse em se intrometer na pureza de sua relação com o amante. Quase não se vê a faca, que foi deixada num canto do quadro que o espectador geralmente ignora (Fig. 3.8, na extremidade inferior direita). Os gritos de aflição da mãe dão alguma idéia do estado desesperador de Oharu, mas as intenções da filha permanecem incertas até que a faca apareça em primeiro plano, embaixo à direita (Fig. 3.10), por tempo suficiente para ser vista.

Como tinha delimitado o espaço para a faca, agora Mizoguchi nos deixa ver Oharu fugindo de casa por um atalho num bambuzal (Fig. 3.11). Reverte a escala de planos, trazendo Oharu para o primeiro plano quando ela deixa a mãe pegar a faca (Fig. 3.12). Então Oharu grita: "Vou me encontrar com Katsunosuke!", anunciando que achará uma maneira de se juntar a ele na morte, e se embrenha no bosque. Tomadas em plano

3.10 *Oharu, a vida de uma cortesã.*



3.11 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

3.12 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

geral, mãe e filha correm em ziguezague e lutam antes de caírem no solo (Fig. 3.13). A premência da primeira tomada se transforma para impregnar de lirismo o momento em que as mulheres entram no bambuzal. Uma vez mais, Mizoguchi nos recusa a proximidade e a expressão facial. É a queda do corpo de Oharu, todo contorcido, que nos mostra o momento de passagem do intempestivo descontrole à resignação (Fig. 3.14). Sua desolação se dá a ver de maneira ainda mais pungente pela calmaria do bosque (corvos crocitam na trilha sonora) e pelo movimento imperturbável da câmera.

A narração oblíqua – velando a reação de Oharu, deixando uma pista falsa quanto ao aparecimento do pai – cria um campo pictórico propenso ao aparecimento de emoções. Iniciando com a apresentação direta da ação, a primeira tomada se transmuta em exploração da potencialidade estética dos dois quimonos pendurados que começam como um pano de fundo realista. Em breve, um deles se transforma em anteparo conveniente para esconder a reação de Oharu e o outro proporciona uma abertura tentadora dentro da qual ela pega a faca. Diante de nossos olhos, alguns espaços, como a porta e os dois quimonos, fervilham de promessas de ação e expressão. O quadro, ricamente composto sem parecer cheio demais, explode em violência graças às ilusões e

3.13 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

3.14 *Oharu, a vida de uma cortesã.*

armadilhas colocadas dentro dele. No bambuzal, a paisagem plácida absorve o desespero de Oharu, deixando-a somente com a aceitação. Aí continua o jogo de velar e desvelar, as duas mulheres escondem o rosto da câmera e entram no bosque. Mizoguchi conseguiu alcançar uma integração fascinante pela combinação dos aspectos denotativos, expressivos e decorativos da imagem.

Poderíamos destacar inúmeras cenas deslumbrantes na obra desse diretor, mas há questões mais amplas a evocar. Estamos muito longe do mundo lúcido e arrumado de Feuillade. Que circunstâncias históricas levaram Mizoguchi a formular questões a respeito da encenação e respondê-las com tanta inventividade? Como os problemas e soluções mudaram e por quê?

Quaisquer respostas a essas questões devem ser exploratórias, porque não podemos mapear todo seu desenvolvimento com muita fidelidade. Mizoguchi começou a dirigir em 1923 e, quando fez seu primeiro filme sonoro, *Terra natal* (1930), tinha rodado não menos que 43 filmes. Só se salvaram um filme inteiro (*Canção da terra natal*, 1925) e um filme abreviado (*A marcha de Tóquio*, 1929). Provavelmente, nunca veremos *813* (1923), sua adaptação de Anna Christie (*Porto de brumas*, 1923), seu filme expressionista (*Sangue e espírito*, 1923), seu primeiro melodrama aclamado pela crítica (*O suspiro primaveril da boneca de papel*, 1926) e sua versão de um romance sobre a missão de Townsend Harris no Japão (*Okichi e o estrangeiro*, 1930). Muitos trabalhos da década seguinte também desapareceram. Mesmo os anos de fama são marcados por filmes perdidos. Pelo menos dois deles, *A mulher de Osaka* (1940) e *A vida de um ator* (1941), foram provavelmente obras-primas. Ao todo, dos 83 filmes realizados, somente 31 sobreviveram mais ou menos intactos,[26] sendo que 17 deles são da última década de sua carreira. É certo que lamentamos o extravio de tesouros como *Gaivota* (1926), de Von Sternberg, e *Quatro demônios* (1928), de Murnau, mas o cinéfilo chega a se desesperar diante da incalculável perda de alguém tão genial quanto Mizoguchi.

Mesmo assim, tirando pelos filmes que sobreviveram, há um ponto indiscutível: o diretor adorava o plano-seqüência. Ele denominou seu método de *one scene-one cut* (como os diretores americanos do mesmo período, os japoneses freqüentemente chamavam a "tomada" de "corte", como num corte de carne). De 1935 até o fim de sua carreira, a duração média da tomada dos filmes de Mizoguchi variou de 15 a 90 segundos, sendo que a maior parte ficava entre 25 e 40 segundos. Embora seus contemporâneos dos anos 1930 também empregassem o plano-seqüência (uma média de 10 a 12 segundos para um filme sonoro),[27] suas tomadas eram exageradamente extensas para qualquer tempo e lugar. Feuillade escolheu o plano-seqüência como uma opção padrão: era simplesmente a maneira conhecida de filmar cenas. Mizoguchi, começando sua carreira no momento em que a montagem da continuidade se disseminava pelos quatro cantos do mundo, persiste no plano-seqüência, na contracorrente da prática de então.

Sua teimosa adesão a esse procedimento só aumentava as dificuldades da produção. Com o advento do cinema sonoro, a câmera ficou muito mais pesada e havia a dificuldade adicional da gravação dos diálogos. Os planos muito alongados eram muito mais trabalhosos do que no cinema mudo. Além do mais, os estúdios japoneses exigiam que se economizasse filme, de modo que refilmar não era muito bem-visto. Os colaboradores de Mizoguchi lembram que uma tensão quase insuportável impregnava o ambiente quando se ligava a câmera. O menor erro poderia estragar a tomada, e se perdiam tempo e dinheiro. E o pior de tudo: o elenco e a equipe iriam enfrentar a ira do demônio. "Ele exigia muito de cada um e tudo ao mesmo tempo", lembra o diretor de fotografia Kazuo Miyagawa. "Se havia uma qualidade característica de Mizoguchi era essa tensão prolongada".[28] Quando os produtores reclamavam que o plano-seqüência atrasava o planejamento da filmagem, Mizoguchi respondia que os atores não eram suficientemente bons.

Por que insistir no plano-seqüência diante de tantos obstáculos? Podemos arriscar que o procedimento tornou-se um fim em si mesmo: quanto mais longa a tomada, mais ousado (ou "radical") o plano. Entretanto, nossa cena de *Oharu* nos leva a considerar o plano-seqüência como decorrência de outras preocupações. A mais aparente, para mim, é também uma característica gritante do cinema japonês do final dos anos 1920 e nos anos 1930: uma paixão extraordinária por imagens compostas com densidade.

26. Faltam importantes cenas nas cópias que se salvaram de *Taki no Shiraito* e *A decadência de Osen*, e trechos de transição de *A papoula* também parecem estar faltando. *As agruras do amor e do ódio* (1937) sobrevive em uma cópia muito prejudicada, algumas vezes ilegível. Fora seus 83 longas, Mizoguchi contribuiu com episódios em dois filmes: *The earth smiles* (1925), que se perdeu, e *Victory song* (1945), que sobreviveu. Conto as duas partes de *Os 47 Ronin* (1941-1942) como um só filme.

27. Esse cálculo tem por base uma amostragem de 106 filmes japoneses do período 1932-1945 de todos os gêneros, excluindo a obra de Mizoguchi. Nessa amostragem, a média de DMP é de 12,4; a mediana cai para 11 e 11,9; a moda fica entre 9 e 9,9. A gama de 9 a 12,9 segundos de DMP se refere a 50% dos filmes do grupo.

28. Ariane Mnouchkine. "Entretien avec Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo". *Cahiers du Cinéma*, n. 185, (agosto-setembro de 1964), p. 24.

3.15 *Toda a família trabalha* (1939). A distância, à direita do centro, o pai considera deixar o filho continuar os estudos.

Examinemos por um momento *Toda a família trabalha* (1939), de Naruse Mikio. Um operário tem nove filhos, dos quais vários querem continuar a estudar. Certa manhã, ele conversa com o filho mais velho sobre uma possível consulta com o professor de Eisaku, o quarto filho. Pelos padrões do cinema americano e europeu, esse é um hiperbólico plano de situação (Fig. 3.15). A arquitetura divide a imagem em vários blocos, e a figura do primeiro plano (Eisaku, de costas para nós) serve para articular zonas de ação laterais. A iluminação ajuda na gradação da ênfase. Os dois irmãos dentro da grade da parede da esquerda, mais acinzentados, tornam-se menos importantes que o pai e o irmão mais velho conversando no fundo à direita, bem mais iluminados. Eisaku, o objeto da decisão, ganha destaque por sua silhueta.

O plano apresenta informação sobre a trama, situando os vários irmãos olhando o pai deliberar e enfatizando Eisaku (o maior do quadro, ao centro). Mas Naruse acrescenta um toque decorativo. Sempre adepto da composição, enfrenta o desafio de dispor cinco figuras em três áreas da sala, conseguindo tanto clareza narrativa quanto um elaborado padrão visual.

Tendo estudado pintura, Mizoguchi era provavelmente muito sensível a essas composições e parece ter extraído delas implicações que seus colegas não compreendiam. "Os diretores têm de estudar a imagem do filme e sua potencialidade para expressão", falou certa vez. "Essa é nossa principal responsabilidade".[29] Certamente, observou que seus contemporâneos não sustentavam imagens rebuscadas por muito tempo, contentando-se em utilizar planos de situação ou floreios momentâneos. (Depois de um plano geral compacto – Fig. 3.15 –, Naruse utiliza mais 19 planos na cena que estamos considerando, planos únicos e planos com dois personagens, todos com a linha do olhar em *raccord*.) Já no começo dos anos 1930, Mizoguchi entendeu que poderia sustentar uma imagem densa por algum tempo, se conseguisse desdobramentos impactantes. Citando um professor de psicologia que dizia que as imagens cinematográficas se tornavam desinteressantes depois de cinco segundos, começou a utilizar o princípio do *one scene-one cut*, que magnetizaria o público por longos minutos.[30] Como conseguir isso? Pela análise dos filmes que sobreviveram, sua maior estratégia foi proporcionar uma imagem modulada. Se seus colegas desenvolveram esquemas para compor elaboradas tomadas, ele deles se apropriaria só para acrescentar reviravoltas imprevisíveis. Outros diretores buscaram um equilíbrio visual por meio da disposição de cada personagem no espaço, ao passo que ele deixava a cena se desenrolar até que uma leve diferença de posição provocasse grande impacto no conjunto. Se os outros criavam composições com nuanças, ele deixava as gradações pulsarem por prolongados minutos, modulando-as. Resumindo, por meio do plano-seqüência, ele conseguiu prolongar e desdobrar as rebuscadas regras pictóricas em voga naquele período.

Mizoguchi julgava o plano-seqüência especialmente apropriado para rodar filmes sonoros.[31] Se a montagem rápida combinava bem com o filme mudo, os dramas que filmava, principalmente no cinema sonoro, tinham mais afinidade com o plano-seqüência. A montagem quebra "o peso ou a densidade psicológica que o público experimenta... Se você faz a montagem paralela, há invariavelmente alguns cortes (tomadas) que não devem ser incluídos. E é um grande equívoco racionalizar e dizer que eles são curtos. O poder hipnótico foi perdido".[32] E intensificando o paradoxo: "O cinema com planos curtos é cinemático demais".[33] Sua referência ao "poder hipnótico" indica ainda outro objetivo alcançado pelo plano-seqüência. Mizoguchi evidentemente queria que o espectador sentisse a mesma tensão elevada que perpassava a atmosfera do *set* no cinema sonoro. Comentou, já no final da carreira: "Durante a filmagem de uma cena, se um crescente afeto começa a se desenvolver, não posso cortá-lo sem pesar. Ao contrário, tento intensificar e prolongar a cena até o limite do suportável".[34] É claro que essa atenção embevecida envolve sentir pelos personagens ou com eles, mas a composição das tomadas sugere que outras questões estão em jogo. A imagem convida o espectador a

29. Citado por Kishi Matsuo. "A talk with Mizoguchi [1952]". *In*: Gerald O'Grady. *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, p. 12.

30. *Ibid.*; e Hazumi. "Self-assessment", II. Mizoguchi afirma que *Okichi e o estrangeiro* (1930, perdido) é seu primeiro trabalho no método *one scene-one shot*.

31. Ver as observações de Mizoguchi em "Tavola rotonda com Kenji Mizoguchi [1937]". *In*: Adriano Aprà, Enrico Magrelli e Patrizia Pistagnesi. *Il cinema di Mizoguchi*. Veneza: Mostra Internazionale del Cinema, 1980, p. 130.

32. Citado por Kishi. "Talk with Mizoguchi", *op. cit.*, p. 11.

33. Citado por Shinoda Masahiro. "Far from Mizoguchi". *In*: Leonard Schrader (org.). *The masters of Japanese film*. Trad. de Leonard Schrader. Manuscrito inédito, s.d., p. 121.

34. Citado por Hazumi Tsuneo. "Trois interviews de Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, n. 116 (fevereiro de 1961), p. 17.

explorar cada brecha obscura do espaço, a perscrutar o menor movimento. O plano-seqüência, afirmou Mizoguchi, "me permite afetar todas as habilidades perceptuais dos espectadores ao máximo".[35]

Mizoguchi busca tocar o público em vários registros ao mesmo tempo, ainda que suas imagens se apresentem, quase arrogantemente, indiferentes às preferências do espectador. A encenação narra, mas geralmente tece uma trama plena de opacidades e ambigüidades. Contém ressonâncias decorativas, mas com uma sutileza que requer do espectador atenção a cada detalhe do quadro. Assim, a encenação se torna expressiva, mas atenuada. Como sugere a cena de *Oharu*, o entrelaçamento entre a composição visual, a denotação narrativa e a qualidade expressiva pode alcançar grande complexidade. Quando Feuillade encobre alguma coisa e então a revela, ele o faz discretamente, assim que precisamos vê-la: uma arte da clareza. Ao contrário, Mizoguchi esconde, e, quando mostra, é só parcialmente. Seu modo de representação visual é lúdico e oscilante. Cria uma indeterminação que é quase uma recusa em designar a ação da narrativa ou apresenta a própria intermitência da visão, em si mesma, como o efeito de um refinamento que merece ser apreciado.

Em seus jogos narrativos Mizoguchi freqüentemente se apóia nos diálogos dos personagens e em suas exclamações para expressar os sentimentos da cena, como o soluço velado de Oharu. Além disso, procura fazer seus filmes expressivos em si mesmos. Essa é uma de suas grandes contribuições para a história da encenação cinematográfica. Por volta dos anos 1920, o problema de contar uma história com concisão e suspense já tinha sido resolvido, tanto pelo diretores europeus adeptos do plano-seqüência como pelos seus colegas de Hollywood. Os realizadores agora tinham novas tarefas, sobretudo a de contar uma história com expressividade máxima, usando todas as técnicas disponíveis. Alguns cineastas, entre eles Sjöström, haviam encontrado uma saída para intensificar a emoção dentro da tradição do *tableau*; outros, como Gance, Epstein e os diretores da montagem soviética, atingiram expressão dos afetos pela exaltação extremada da montagem.[36] Em meados dos anos 1930, os cineastas de todo o mundo sabiam como apressar o ritmo emocional por meio da montagem rápida, mostrando um trem cortando a paisagem, uma volta do carrossel, uma troca de olhares significativos e profundos. Os últimos filmes mudos de Hitchcock são típicos de um modo de prática da montagem de *close-ups* que se tornou um paradigma da retórica visual.

André Bazin foi o primeiro a reconhecer que o advento do som no cinema tornou-o menos abertamente de vanguarda, por razões tanto de tecnologia quanto de

35. Citado em Mesnil. *Kenji Mizoguchi*, *op. cit.*, p. 77.
36. Sobre as realizações dos anos 1910, ver Kristin Thompson. "The international exploration of cinematic expressivity". *In*: Karel Dibbets e Bert Hogenkamp (orgs.). *Film and the First World War*. Amesterdã: Amsterdam University Press, 1995, pp. 65-85.

gosto.[37] A decupagem clássica, acentuada por movimentos de câmera e com um ritmo mais calmo, permaneceu a norma de Los Angeles a Berlim, de Moscou a Xangai. A montagem e o ângulo da câmera apresentavam a ação com neutralidade; a dimensão expressiva da história apareceria no roteiro, na música e na *mise-en-scène* – sobretudo na *performance* dos atores. Com seu pictorialismo, Mizoguchi buscou a sutil expressividade da encenação, diferenciando-se da maioria dos diretores dos anos 1930. As tradições narrativas herdadas por ele enfatizavam a lenta sedimentação da emoção e, para magnetizar o espectador, suas cenas de agonia se estendiam num crescendo, inscrevendo o sentimento na coreografia dos corpos num cenário abundantemente mobiliado. O clima emocional era fortemente intensificado pela retórica visual oblíqua.

O diretor acertou também na escolha do gênero. O espectador no melodrama, por ser onisciente, é capaz de antecipar a reação de um personagem a uma notícia de que já tem conhecimento. Mizoguchi joga com esse conhecimento de duas maneiras. Às vezes, sua maneira tortuosa de apresentar a situação dramática tradicional demonstra intuição e inventividade. Como já testemunhamos os momentos finais do amante de Oharu, estamos preparados para sua demonstração de pesar quando chega a carta. Nossa expectativa se confirma, mas, se perdemos em clareza, pela visão obstruída (a mãe nos distrai e o quimono esconde Oharu), ganhamos em poesia, pois a imagem capta o tratamento sensível do instante fugidio. Por outro lado, Mizoguchi pode transmitir a história de modo direto, como teremos ocasião de ver mais adiante, em *Crisântemos tardios* e *As cinco mulheres de Utamaro*. Nessas ocasiões, ele imprime nuanças que transformam o momento convencional por meio de ações mínimas e diferenças quase imperceptíveis. O adeus de um amante ou a confissão de uma mulher, quando apresentados sem rodeios, podem jogar com movimentos mínimos de posição, olhar ou sombra. Basta se apropriar de uma situação dramática básica e perscrutar as nuanças pictóricas que outros cineastas não têm. "Uma arte da modulação", como diz Jacques Rivette, e Philippe Demonsablon acrescenta um retoque: "Ele emite uma nota tão pura que a mais leve variação se torna expressiva".[38]

O plano-seqüência não é então um fim em si mesmo, mas um meio de enfeitiçar o espectador por meio de uma imagem deslumbrante. O resultado, nas mãos de Mizoguchi, produz algo que os ocidentais consideram "puramente japonês". Quando trazemos nossos exemplos afins, tais como a tomada de *Toda a família trabalha*, alguns dirão que este também manifesta um uso do espaço tipicamente japonês. Acredito que esse raciocínio precise ser reformulado, o que farei a seguir. Sou cético quanto a essa questão de tratar tais imagens como manifestações tardias de uma visão de mundo ou

37. André Bazin. "The evolution of the language of cinema". *In*: Hugh Gray (org.). *What is cinema?*. Vol. 1. Trad. de Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967, pp. 31-33.
38. Philippe Demonsablon. "La splendeur du vrai". *Cahiers du Cinéma*, n. 95 (maio de 1959), p. 3.

gosto histórico tipicamente japonês. Primeiramente, não há uma única estética tradicional japonesa a ser transmitida. Os relatos ocidentais dos conceitos estéticos japoneses são gritantemente tendenciosos, dando destaque à arte ligada ao zen, mas isso é parte do "Japão" embalado para consumo estrangeiro durante o último século. Algumas tradições japonesas realmente enfatizam a delicadeza, a espiritualidade e a falta de ênfase, mas há também tradições de aspereza, obscenidade e emoções extravagantes.[39] (Contrariamente aos clichês sobre a contenção da estética japonesa, o público de teatro e cinema adora *netsuen*, ou seja, o histrionismo explícito.) Além disso, temos grande documentação evidenciando que o contato com as diversas artes ocidentais no século XIX provocou uma consciência aguda nos artistas japoneses sobre seus próprios métodos. Dali em diante, tinham um novo leque de opções. Os artistas podiam tanto abraçar as formas ocidentais (como em *shingeki*, o europeizado teatro moderno) como misturar formas herdadas com importadas (como no teatro *shinpa* ou no romance na primeira pessoa). A aceitação da tradição recebida não impede a busca pelo novo. Por volta de 1900, os pintores trabalhavam ou no estilo ocidental (*yoga*) ou no "estilo japonês" (*nihonga*), mas este último não poderia ser confundido com a arte japonesa de séculos anteriores.[40]

Há outras razões para ser cauteloso ao explicar a prática artística japonesa simplesmente como continuação direta de técnicas de séculos passados. Os conceitos artísticos que atravessam supostamente toda a arte japonesa (*wabi, yugen, iki, mono no aware*) freqüentemente têm uma evolução ambivalente e complexa, durante a qual foram sendo redefinidos com propósitos diferentes.[41] De maneira mais ampla, numerosas tradições "especificamente japonesas", desde a adoração do imperador até as regras do sumô, foram elaboradas nos séculos XIX e XX por grupos elitistas, forjando novas identidades nacionais para uma sociedade que se modernizava.[42] Se não

39. Ver Buruma. *Behind the mask*, *op. cit.*
40. O pano de fundo dessa discussão pode ser encontrado em Ellen P. Conant, em colaboração com Steven D. Owyoung e J. Thomas Rymer. *Nihonga: Transcending the past: Japanese-style painting, 1868-1968*. Nova York: Weatherhill, 1995; e Michiyo Moriola e Paul Berry. *Modern masters of Kyoto: The transformations of Japanese painting traditions*. Seattle: Seattle Art Museum, 1999.
41. Em *Ozu and the poetics of cinema*, argumento que *mono no aware*, "a tristeza das coisas", exemplifica esse processo de revisão permanente, pp. 28-29. Sobre *iki*, ver Leslie Pincus. *Authenticating culture in imperial Japan: Kuki Shuzo and the rise of a national aesthetic*. Berkeley: University of California Press, 1996.
42. Ver Irokawa Daokichi. *The culture of the Meiji period*. Marius B. Jansen (org.). Princeton: Princeton University Press, 1985; Carol Gluck. *Japan's modern myths: Ideology in the late Meiji period*. Princeton: Princeton University Press, 1985; e Irmela Hijiya-Kirschnereit. "The concepts of tradition in modern Japanese literature". *In*: P.G. O'Neill (org.). *Tradition and modern Japan*. Tenterden: Norbury, 1981, pp. 206-216. Desde os anos 1980, essa linha de pensamento foi desenvolvida por muitos estudiosos. Um conjunto de estudos foi organizado por Stephen Vlastos. *Mirror of modernity: Invented traditions of modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1998. A introdução de Vlastos argumenta convincentemente a favor desse programa de pesquisa. Ver também Ian Buruma. *Inventing Japan 1853-1964*. Nova York: Modern Library, 2003.

explicamos o estilo hollywoodiano contemporâneo relacionando-o com a pintura européia do Renascimento, por que as tradições estéticas do Japão antigo seriam relevantes para os filmes japoneses do século XX? Alguém poderia responder que perdemos o contato com nosso passado pré-moderno, ao passo que os japoneses mantiveram a vitalidade de seus hábitos e suas estruturas de pensamento. Mesmo assim, essa idéia não passa de uma tradição inventada, cujas fontes estão nas teorias etnológicas e culturais do Japão contemporâneo.[43]

Parece provável que a noção de um estilo cinematográfico "puramente japonês" seja mais uma tradição inventada. Nos anos 1910, a crítica de cinema pressionava os cineastas tanto para utilizarem técnicas estrangeiras como para expressarem qualidades verdadeiramente japonesas. O escritor Tanizaki Jun'ichiro observou que, fazendo filmes hollywoodianos, esperava apresentar "a arte e o sentimento nacional" de seu país para o público estrangeiro.[44] Essa visão nacionalista não era monopólio do Japão no período e os filmes americanos produziam tanto modelos a serem copiados como rivais a serem ultrapassados.[45] Em decorrência disso, os diretores japoneses dos anos 1920, muitas vezes, empregavam e até citavam procedimentos pictóricos encontrados em artes antigas e, ao mesmo tempo, inseriam esses elementos na lógica da continuidade ocidental. Os esquemas formulados e retrabalhados pelos realizadores, apropriando-se dos antigos métodos das artes gráficas, devem ser lidos como escolhas táticas, como demonstrações conscientes de inteligência pictórica. Ao estudar o cinema japonês, parece mais produtivo tratar os procedimentos visuais espetaculares que observamos como um meio estratégico para chegar a finalidades específicas. Uma delas seria a evocação de "niponidade" como essência nacional/cultural japonesa. Por dominar as técnicas da encenação e da montagem ocidentais, por ter o olho sensível para os sistemas culturais circulando em seu contexto, por sua consciência aguda dos rivais estrangeiros e por seu conhecimento profundo da arte oriental, Mizoguchi exemplifica o processo com notável clareza.

Embora grande parte de sua obra esteja perdida, os filmes remanescentes nos oferecem abundante material sobre as contribuições de Mizoguchi à arte da encenação

43. Ver Miriam Silverberg. "Constructing the Japanese ethnography of modernity". *Journal of Asian Studies* 51, n. 1, 1992, pp. 30-54; Tessa Morris-Suzuki. *Re-inventing Japan: Time, space, nation*. Armonk: M.E. Sharpe, 1998, cap. 4; Hashimoto Mitsuro. "Chiho: Yanagita Kunio's Japan". *In*: Vlastos. *Mirror of modernity: Invented tradition of modern Japan*, pp. 133-143.
44. Citado em Bernardi. *Writing in light*, *op. cit.*, p. 203.
45. Na França, Louis Delluc popularizou o *slogan* "Deixem o cinema francês ser francês. Deixem o cinema francês ser cinema". Um escritor observou, no jornal especializado alemão *Licht-bild-bühne*: "Se nossa indústria decidir que tem de fazer filmes alemães, e parar de imitar cegamente as produções estrangeiras, aí sim, poderemos abrir nosso caminho para o mercado mundial" (26/2/1921, p. 9). As posições européias são discutidas por Kristin Thompson. "National or international films? The european debate during the 1920s". *Film History* 8, n. 3, 1996, pp. 281-296.

cinematográfica.[46] Dos anos 1930 aos anos 1950, apresentou uma multiplicidade de idéias visuais. Quase todos os seus trabalhos sustentam análises aprofundadas e lamento não poder explorar vários dos meus filmes favoritos. Para começar, esse capítulo traça um panorama de sua obra através de quatro períodos. De maneira geral, podemos situar um período de ecletismo antes de 1936; um esforço por pureza e austeridade em seus principais filmes de 1936 a 1945; um pluralismo contido entre 1945 e 1949 e uma fase de refinamento de 1950 a 1956. É claro que um outro pesquisador, ao se pôr outras questões, conseqüentemente faria um recorte diferente da obra de Mizoguchi, mas esses períodos me propiciam ressaltar continuidades e descontinuidades em sua encenação. Para dar andamento ao estudo com maior precisão, selecionarei dois ou três filmes de cada período, como referência de estratégias evolutivas específicas. Alguns filmes são mais conhecidos que outros, mas cada um ilustra um problema ou ponto em sua trajetória. Este capítulo cumprirá seu objetivo se esta pesquisa, tal qual um *spot* móvel, conseguir lançar luzes sobre a arte de um diretor que propõe aos espectadores e a si mesmo desafios singulares.

Uma jovem gueixa é cortejada por dois funcionários e um velho cliente. Está interessada em um dos jovens quando descobre que ele é seu meio-irmão (*A marcha de Tóquio*, 1929). Um cantor de ópera é sustentado por uma jovem dedicada que o ama, mas quando começa a fazer sucesso, ele a deixa por uma mulher moderna e insinuante (*Terra natal*, 1930). Uma atriz que cai na criminalidade para sustentar um jovem estudante de

46. Parece oportuno considerar uma questão que emerge, vez por outra, quando se discute o estilo de Mizoguchi. "Ele nunca olhou pelo visor da câmera durante todo o tempo que trabalhei com ele", relata seu assistente de 1934 a 1944, em Ariane Mnouchkine. "Six entretiens: Monsieur Takagi". *Cahiers du Cinéma*, n. 158 (agosto-setembro de 1964), p. 11. O operador de câmera, Miku Shigeru, confirma, e Miyagawa Kazuo, o diretor de fotografia de muitos de seus últimos filmes, afirma que Mizoguchi deixava a decisão da posição da câmera para ele (Shindo. *Aru eiga kantoku no sho*, pp. 172-173); Miyagawa Kazuo. *Watashi no eiga jinsei: Kyamera man ichidai* [Sixty years of my film life: Life of a cameraman]. Quioto: PHP, 1985, p. 80. Deveríamos então estudar sua equipe em vez do grande autor?
Não necessariamente. Ford, Hitchcock, Hawks e muitos outros diretores da geração de Mizoguchi raramente olhavam pelo visor da câmera, ainda assim todos encontraram maneiras de comunicar o que queriam para a equipe. Mizoguchi marcava e remarcava tanto os movimentos dos atores no *set* que Miyagawa não poderia determinar uma posição muito antes da tomada. Parece que Mizoguchi reduzia suas opções de enquadramento durante os ensaios. Tudo indica que Miyagawa aprendeu os planos preferidos de Mizoguchi. "Miyagawa escolhia a posição da câmera, porque Mizoguchi confiava muito nele", relata uma atriz em Max Tessier. "Une vraie jeune fille: Entretien avec Ayako Wakao". *Positif*, n. 369 (novembro de 1991), p. 90. Entretanto, o resultado é claro: os filmes de Mizoguchi, mesmo com diretores de fotografia diferentes, sempre apresentam uma singularidade de estilo inegável, e poucas afinidades com os filmes que esses diretores de fotografia filmaram com outros diretores. Por exemplo, Miyagawa filmou *Rashomon* e *Ervas flutuantes* (1959), de Ozu, filmes que diferem drasticamente de seu trabalho com Mizoguchi. Miyagawa afirma que Ichikawa Kon lhe deu mais liberdade que Mizoguchi, ainda que a aparência de filmes como *Enjo* (1958) e *Kagi* (*Estranha obsessão*, 1959) seja completamente diferente do estilo de Mizoguchi. Ver Lyla Dusing. "Kazuo Miyagawa honored by A.S.C". *American Cinematographer* 62, n. 5 (maio de 1981), p. 450; e Vê-hô. *Mizoguchi*, pp. 149-150.

direito. Quando está sendo julgada por assassinato, seu caso será processado por seu protegido (*Taki no Shiraito, a feiticeira das águas*, 1933). Enquanto rebeldes aterrorizam camponeses, um general prende vários viajantes como reféns. Para aplacar sua fúria, várias mulheres lhe são oferecidas (*Oyuki, a madona*, 1935). Uma mulher, cúmplice de uma gangue de ladrões de obras de arte, foge com um rapaz pobre e órfão, cujos estudos de medicina ela sustenta como prostituta. Anos mais tarde, esperando um trem numa estação, ele a encontra vagando na plataforma, completamente desvairada (*A decadência de Osen*, 1935).

Com intrigas protagonizadas por heroínas sofredoras que se sacrificam por um homem, os filmes de Mizoguchi anteriores a 1936 estão mergulhados no terreno melodramático da literatura e do teatro popular. As situações evocam o *shinpa* e não surpreende o fato de os dois filmes mais conhecidos desse período, *A feiticeira das águas* e *A decadência de Osen*, serem extraídos de peças *shinpa* baseadas em romances de Izumi Kyoka. *A feiticeira das águas* é particularmente importante, pois sempre foi muito adaptada para a tela, antes e depois da versão de Mizoguchi: era um paradigma da peça *shinpa*.[47] Não são todos os filmes desse período que seguem essas convenções, mas todos são altamente melodramáticos.[48] Até mesmo *Papoula* (1935), adaptado de um romance de prestígio, contém cenas de reviravolta dramática de estrutura similar aos *shinpa*.

Estilisticamente, esses filmes são bem variados. Da metade dos anos 1920 até a metade dos anos 1930, o cinema japonês estava diversificando seus meios de expressão, e uma avalanche de influências e tecnologias vinha do exterior. Mizoguchi fazia experimentações com uma multiplicidade de técnicas, temas e tramas. Por isso é que nos deparamos com passagens extravagantes de montagem rápida que parecem de inspiração européia ou até soviética, mas que, no final dos anos 1920, eram comuns no cinema japonês também. Um jogo de tênis em *A marcha de Tóquio* é filmado em montagem alternada. A seqüência que mostra Taki no Shiraito se jogando de um trem tem 33 tomadas em 40 segundos. Mesmo tão tardiamente como em *Papoula*, quando um homem acompanhando uma mulher nas compras encontra sua outra namorada, Mizoguchi filma o confronto em poucos *close-ups* estáticos, com apenas 11 enquadramentos para cada personagem.

47. Para uma discussão da importância de *A feiticeira das águas*, ver M. Cody Pouton. *Spirits of another sort: The plays of Izumi Kyoka*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, 2001, pp. 31-37. Ver também Joseph Murphy. "Mizoguchi, Kinugasa and the melodrama of Izumi Kyoka: Visual pleasure in the Japanese cinema". *In*: Gerald O'Grady (org.). *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, pp. 69-71.

48. A relação entre o melodrama ocidental e a tradição japonesa é desenvolvida em Mitsuhiro Yoshimoto. "Melodrama, postmodernism, and the Japanese cinema". *East-West Film Journal* 5, n. 1 (janeiro de 1991), pp. 28-55; e Joseph Murphy. "Approaching Japanese melodrama". *East-West Film Journal* 7, n. 2 (julho de 1993), pp. 2-36.

Mizoguchi logo abandonaria a montagem rápida, mas continuaria com a montagem analítica e a clássica estrutura do campo/contracampo que já dominava desde jovem. Seu filme mais antigo que sobreviveu, *Canção da terra natal* (1925), mostra passagens bem executadas com a montagem fundada na lógica da continuidade do modelo americano (Figs. 3.16-3.18). Mesmo quando trabalha com tomadas muito mais longas, a frase feita *one scene-one shot* se mostra enganadora. Mizoguchi quase nunca faz a cena com uma só tomada, mas, sim, convocava a montagem para orquestrar o fluxo dos planos prolongados.[49]

Como Makino em nossa cena de *Cuckoo*, o primeiro Mizoguchi aprecia mudanças constantes no posicionamento da câmera. O processo é visível em uma cena de *Canção da terra natal*, em que poucos planos de Naotaro ou sua família repetem a mesma posição da câmera. As variações estão presentes durante todo o filme. O clímax, no qual Naotaro é recompensado com a chance de ir para a cidade e estudar, consiste essencialmente de tomadas alternadas dele e de outros personagens, mas 12 imagens apresentam diferentes montagens da cena. De modo semelhante, a cena do fórum, com montagem rápida, em *A feiticeira das águas* (1933), contém 85 imagens e 45 deslocamentos da câmera. As composições de Mizoguchi com exagerada profundidade de campo acentuam as diferenças entre as localizações da câmera (Figs. 3.19-3.20). Ao encadear esses planos extravagantes, ele proporciona não só o andamento da trama, mas também uma série de variações magistrais. No início dos anos 1930, ele parece tão afeito à mudança na escala de planos e no ajuste de ângulos que está disposto a transgredir as regras do *raccord* de linhas do olhar (mais explicitamente em *Papoula*).

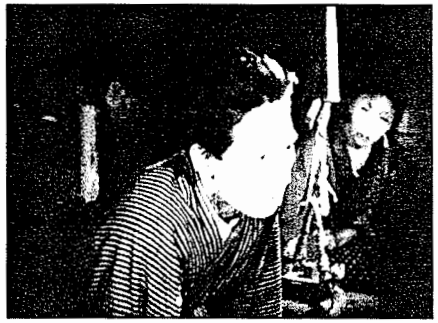
De 1930 em diante, o comprimento da tomada aumenta. Freqüentemente, como nos últimos filmes de Feuillade, um plano-seqüência é cortado por vários intertítulos. Das 450 ou mais tomadas em *A decadência de Osen* (não contando os intertítulos como tomadas), aproximadamente 370 foram filmadas com apenas 100 composições. Portanto, se tirássemos os letreiros, vários planos teriam a duração de um ou dois minutos.[50] *Terra natal*, filme sonoro, tem em média 9,9 segundos por tomada, em parte pelos rápidos e acidentados *travellings* e por um plano brilhante com a grua fazendo um ziguezague sobre uma mesa de banquete. Quase todos os filmes mudos de Mizoguchi contêm pelo menos um plano-seqüência sem cortes, como em *Osen*, quando vários complexos *travellings* e panorâmicas deixam que a ação se desenrole ao redor da câmera.

49. Ver Fujiki Hideaki. "Mizoguchi ni katto saseta mono wa nanika? *Naniwa ereji* to *Ugetsu monogatari* ni miru kattingu to rongu teiku" [What made Mizoguchi cut? Cutting and the long take in *Naniwa elegy* and *Ugetsu monogatari*]. *F.B.* n. 12 (inverno de 1998), pp. 195-210.

50. Acredita-se que, em virtude de os títulos dos diálogos dividirem o plano-seqüência, Mizoguchi reduziu seu número. (Ver Yoda. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 39). No entanto, seus filmes mudos que sobreviveram contêm pelo menos tantos intertítulos quanto os de seus colegas, e em alguns casos até mais: 29% dos planos em *Taki no Shiraito* (*A feiticeira das águas*) são intertítulos de diálogos e 35% em *A decadência de Osen*. Não encontrei nenhum filme japonês do período com tantos intertítulos.

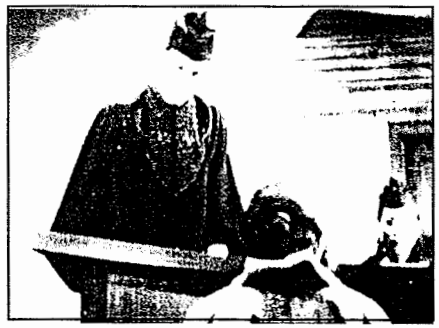
3.16 *Canção da terra natal* (1925): Naotaro se aproxima de seu pai num plano de situação.

3.17 *Canção da terra natal*: ângulo contrário do pai escutando seu pedido.



3.18 *Canção da terra natal*: ângulo contrário de Naotaro, com sua mãe fora de foco ao fundo.

3.19 *Taki no Shiraito, a feiticeira das águas* (1933): uma variedade de ângulos capta a protagonista diante de seus juízes.



3.20 *Taki no Shiraito, a feiticeira das águas.*

3.21 Uma composição mostrando o tormento do jovem herói numa família de gângsteres (*A decadência de Osen*, 1935).

3.22 Uma composição com "grande primeiro plano" em *Três belezas*, de Tanaka Shigeo (1933).

No conjunto, entretanto, a maior parte dos filmes de Mizoguchi, antes de 1936, contém pouco movimento de câmera, já que o que está ganhando importância é a encenação em profundidade de campo. Já nas tomadas de *Canção da terra natal* percebemos um esforço para manter os planos de fundo ativos no desenrolar do drama (Fig. 3.18). Mizoguchi parece ter usado a grande-angular logo no começo, ocasionalmente empregando um tipo de esquema "grande primeiro plano", que encontramos em outros filmes desse período (Figs. 3.21-3.22). Embora ele poucas vezes combine profundidade de campo e plano-seqüência nessa fase, quando o faz, cria efeitos pictóricos dramáticos de suspense e surpresa, como uma cena de *Oyuki, a madona* (1935) ilustra de maneira interessante.

Quando os passageiros de um vagão são presos como reféns de um general intransigente, a garçonete Okin se oferece a ele na tentativa de salvá-los. Mizoguchi encena os esforços dela para seduzir o general numa série de planos distanciados que vão mudando as relações de profundidade. Quando é mostrada no quarto do general, numa tomada de 90 segundos, com a câmera elevada, que Mizoguchi empregará cada vez mais, a sensualidade de Okin transparece fortemente. Insinuante, ela rodeia a mesa, bebe do copo dele e finalmente senta em uma cadeira, servindo-lhe mais uma bebida. Desconfiado, ele tenta ignorá-la (Fig. 3.23). É o começo de uma dança erótica intensificada pela fina encenação de Mizoguchi.

Um contracampo apresenta Okin flanando para um novo pedaço do espaço, uma sala além do escritório (Fig. 3.24) indo para fora do campo (Fig. 3.25). Corte para uma sensual aparição em cima da cama (Fig. 3.26). Segue-se mais uma tomada que explora a dialética entre o longe e o perto, trazendo Asakura para o primeiro plano (Fig. 3.27) e Okin acendendo um cachimbo ao fundo. Seguindo a regra dos 180°, há uma reversão e vemos a jovem no primeiro plano e o general na soleira da porta (Fig. 3.28). Ele vai se

3.23 *Oyuki, a madona* (1935).

3.24 *Oyuki, a madona.*

deixar seduzir? Não, ele fecha o *shoji* (Fig. 3.29). Ela põe um quepe da cavalaria sobre o rosto e fica deitada por alguns segundos. O suspense parece ter acabado. Mas aí, ao escutar murmúrios, ela se levanta. Quando abre a porta, vemos, por cima dos ombros de Okin, a filha de um comerciante de arroz, soluçando em frente ao general (Fig. 3.30). Durante essa tomada de 53 segundos, as relações de profundidade passam da amplitude do primeiro plano e do fundo para um restrito espaço dramático, delimitado pelo *shoji* e pelos ombros de Okin. Como a narrativa nos entreteve com os passos de Okin, a revelação da nova vítima é indicada bruscamente, obrigando-nos a vislumbrá-la em um delimitado pedaço do quadro.

Essa seqüência de *Oyuki, a madona* também exemplifica como Mizoguchi se apropria de esquemas que circulam em seu meio. A brecha que nos permite espiar a garota chorando ilustra de maneira cristalina a predileção de diretores japoneses pela composição com molduras. As vistas parciais insinuantes, uma convenção das artes gráficas, tinham afinidades gritantes com a arquitetura nativa, tais como as características divisórias quadriculadas de papel-arroz e os vários tamanhos de telas (Fig. 3.31). Os contemporâneos de Mizoguchi resgataram essa tradição (Fig. 3.32) e é provável que a popularidade de Josef von Sternberg entre os diretores japoneses estivesse calcada no privilégio concedido à ornamentação pictórica em detrimento do desenvolvimento da narrativa (Fig. 3.33). Mizoguchi admirava os filmes de Sternberg e chegou a se encontrar com ele durante a visita deste último a Quioto em 1936.[51]

A composição com molduras foi um procedimento empregado por Mizoguchi em toda sua obra. Mesmo em seu período inicial, já ia além dos floreios exemplares de seus contemporâneos, talvez porque a tática da janela lhe permitisse realizar a ampliação da percepção à qual tanto aspirava. Com essa estratégia, o diretor potencializava qualquer

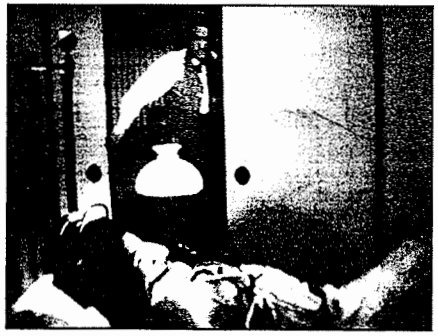
51. Mizoguchi. "Tavola rotonda", *op. cit.*, pp. 123-124.

3.25 *Oyuki, a madona.*

3.26 *Oyuki, a madona.*

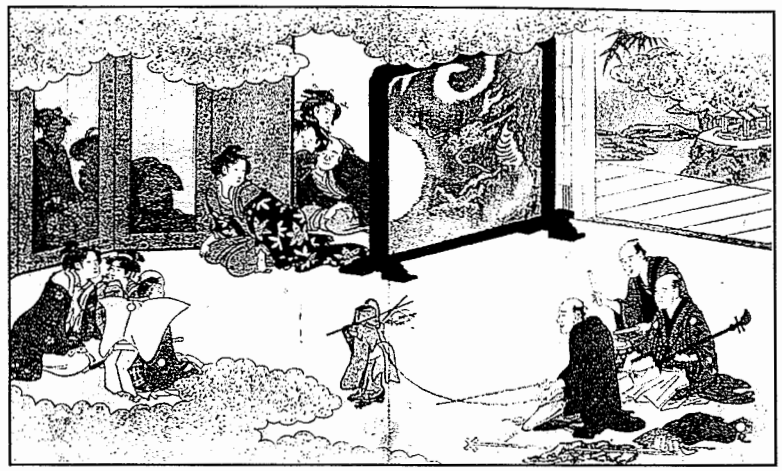
3.27 *Oyuki, a madona.*

3.28 *Oyuki, a madona.*



3.29 *Oyuki, a madona.*

3.30 *Oyuki, a madona.*



3.31 Utamaro Kitagawa, *Macaco fazendo um show numa família rica*, extraído da série *Young Ebisu*, 1789. Xilogravura em cores. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison. Doação de John H. van Vleck. 1980. 3211.

brecha do quadro e recompensava o espectador por sua observação minuciosa do campo complexo, sem esquecer de incluir outros aspectos expressivos da ação principal (Fig. 3.34). Em *Terra natal*, a composição com molduras, representada pelas janelas do táxi, torna-se um tema (Figs. 3.35-3.36). Já a cena de Oyuki nos aposentos do general, ao mesmo tempo em que desenha um intervalo ousadamente estreito, ele o reserva para um ponto-chave da ação. Aqui, o jogo é encobrir a contemplação da revelação melodramática e dar a ver sutilezas pictóricas.

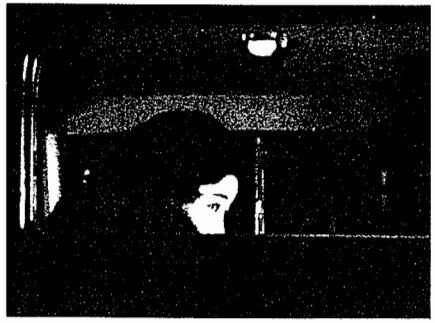
Outro lance do jogo da visibilidade proposto tanto por Sternberg como por diretores japoneses é a intermitência da luminosidade. Ora fazem o trajeto dos personagens passar por lugares sombrios ou manchados, ora momentaneamente encobrem a ação com lanternas, vestíbulos e outros artifícios, ou simplesmente escondem o rosto dos atores brevemente só para despertar em nós o desejo de vê-los novamente (Figs. 3.37-3.38). Mizoguchi se apropriou desse procedimento transformando-o em algo idiossincrático. Com ele, a profundidade de campo ultrapassa de longe suas funções denotativas, atingindo uma expressividade oblíqua.

Freqüentemente, mesmo depois da cena-chave da trama ter terminado, Mizoguchi continua a experimentar, com seu admirável método da encenação indireta. No estilo *shinpa*, os personagens, mergulhados na vergonha e na dor, escondem o rosto e caem por terra. Um exemplo do começo da carreira: no clímax de *A marcha de Tóquio*, vemos três personagens, dois caídos no chão e o outro com o rosto afastado de nós. Tudo dentro de um cenário que, além do mais, esconde um deles (Fig. 3.39). Essa série de poses

3.32 Uma direta composição com moldura em *Town of love* (1928). Compare com a Fig. 3.4.

3.33 *Shangai Express* (1932).

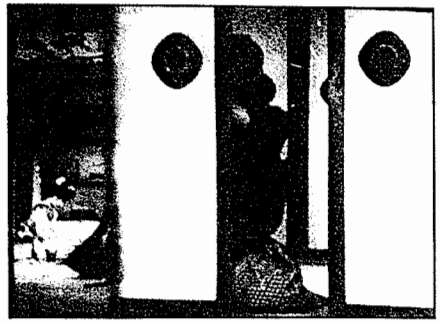
3.34 Em *Papoula* (1935), enquanto a mãe de Fujio e o pai de Munechika conversam a respeito de um noivo para Fujio, a filha escuta; sua silhueta é visível num quadrado no fundo à direita.



3.35 Quando a cantora de ópera de *Terra natal* alcança o sucesso, uma composição com moldura mostra a predatória Ayako olhando o herói.

3.36 Depois de cair de amor pela traiçoeira Ayako, seu amor verdadeiro, Omura, espera por ele em vão.

3.37 *Shangai Express*: o rosto dos personagens escorrega imprevisivelmente de um retângulo a outro, num intermitente encobrir e descobrir.



3.38 A visão intermitente em *100,000 Ryo Mystery* (1939): verticais corajosas recortam um corpo no primeiro plano e segregam uma figura distante. Compare as telas dividindo os corpos das mulheres que observam na Fig. 3.31.

3.39 O velho libertino Fujimoto, depois de ter contado a Orie que ela está apaixonada por seu meio-irmão, tem agora de contar ao filho, que confronta os dois (*A marcha de Tóquio*, 1929).

3.40 *A feiticeira das águas*: estágios da vergonha.

3.41 *A feiticeira das águas.*

3.42 *A feiticeira das águas.*

é feita de maneira breve, mas Mizoguchi logo começou a prolongar e até mesmo ostentar várias maneiras de confundir nossa visão para fins expressivos. Nossa cena-chave de *A feiticeira das águas* faz da visão obstruída uma fonte de suspense pictórico. Shiraito está face a face com o homem, cujo curso de direito ela pagou; agora, ele é o advogado de acusação no tribunal. Encarando-o a princípio (Fig. 3.40), ela finalmente sucumbe ao sentimento de vergonha, ajoelhando-se e desviando o olhar (Fig. 3.41). Então, surpreendentemente, Mizoguchi faz Shiraito curvar-se ainda mais atrás da mesa, até que só apareça o topo de sua cabeça (Fig. 3.42). A extremidade da mesa funciona como um marco para sua pequenez, traduzindo sua vergonha de maneira inconteste.

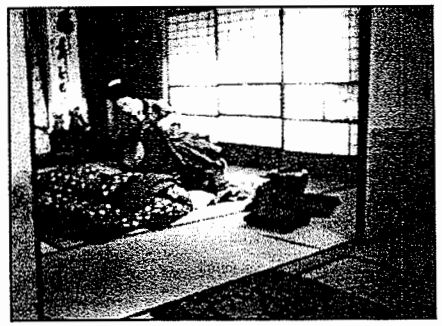
Uma versão menos flagrante, contudo mais prolongada desse princípio, domina uma cena sentimental em *Papoula* (1935). Depois de declarar seu amor a Sayoko, em um vilarejo, o jovem professor Ono vai para Tóquio e é enfeitiçado por Fujio. Seu amigo, Asai, veio dar as más notícias para Sayoko e seu pai. Toda a cena é interpretada com os personagens dobrando o corpo em virtude da dor. Essa tomada leva a lógica da dissimulação a um paroxismo, fixando a câmera a uma certa distância e deixando, no plano de fundo, o pai, por meio de gestos, criar maneiras cada vez mais sutis de encobrir a infelicidade que se abateu sobre sua família (Figs. 3.43-3.46). Escondendo os rostos – sempre profusos em informações –, a encenação nos força a ler o desespero nas nuanças de postura e gesto.

Em grande parte dos filmes de outros diretores, as qualidades expressivas do estilo realçam a denotação, a transmissão de informações relevantes por meio da fala e da expressão facial. Mas Mizoguchi encontra maneiras de minimizar esses procedimentos para poder jogar com outros índices de emoção, imprimindo-lhes um tratamento mais provocador. Talvez se sentisse atraído por histórias de mulheres atingidas pela vergonha, em parte, porque essa estrutura de sentimento, no Japão, traz em seu bojo um repertório de comportamentos. O gênero exigia que a traição, a humilhação e a perda produzissem sofrimento amoroso, que, por sua vez, seria exteriorizado em posturas. A devastação faz com que as pessoas que culturalmente já vivem mais próximas ao chão desmoronem e se encolham como caracóis. Na cultura da vergonha, pessoas traídas e humilhadas afastam o rosto da câmera. Escondem-se atrás das portas de correr e de mesas e cadeiras. Mais e mais, Mizoguchi vai construindo sua *mise-en-scène* para chegar a momentos em que os personagens se unem pela comiseração, mas lutam para dissimular a expressão de seus rostos, para que seus corpos sugiram sentimentos. Uma encenação que, ao mesmo tempo, abafa e prolonga signos de profunda tristeza é apenas uma tendência nos primeiros filmes, mas vai se impondo como estratégia até se tornar dominante nos filmes de 1936 em diante.

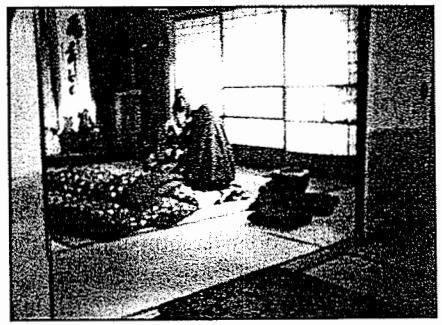
Os filmes revolucionários de 1936 foram difundidos e recebidos como trabalhos de duro realismo. *Elegia de Osaka*, proclamado como "uma análise meticulosa da atmosfera de Naniwa", dava destaque às cores locais. Trazia para os holofotes o dialeto de

3.43 *Papoula*: o pai se despede de Asai, que está de partida. A reação dos homens é escondida pela distância e pelo posicionamento no quadro.

3.44 Ele corre para seu quarto e se ajoelha. Sayoko e ele estão encolhidos e virados de costas.



3.45 Quando ele começa a tossir, ela se levanta e vem até ele, cobrindo-o com um cobertor.



3.46 Abraçam-se, meio escondidos, prometendo voltar para Quioto.

Osaka (identificado com a baixa cultura mercantil local) e incluía uma cena no famoso teatro de bonecos da cidade. *As irmãs de Gion* é ambientado na zona do baixo meretrício, o mais deselegante dos bairros desse tipo em Quioto. "Nesses filmes, dei visibilidade a coisas que observei nas ruas e mostrei-as como são – o que é vulgar é vulgar".[52] Se a intenção de Mizoguchi e Yoda era chocar, conseguiram. Tiveram de negociar com a polícia sobre a *Elegia de Osaka*. Quando terminaram as filmagens, o distribuidor concedeu pouca publicidade ao filme, que, em 1940, foi banido. Quanto a *As irmãs de Gion*, com prostitutas no elenco, as queixas de alto nível protestaram contra o filme nos jornais e os censores do governo declararam-no "decadente".[53] Embora bem recebidos pela crítica, os dois filmes provavelmente apressaram a falência do estúdio Dai-Ichi Eiga.

52. Citado em McDonald. *Mizoguchi*, *op. cit.*, p. 39.
53. Yoda. *Souvenirs*, *op. cit.*, pp. 51-52; Peter Morris (org.). *Mizoguchi Kenji*. Ottawa: Canadian Film Archive, s.d., p. 35.

Tal crueza não era totalmente desconhecida no meio. O "neo-romantismo" da literatura de sabor *shinpa* tinha perdido terreno para o "neo-naturalismo", por influência do movimento alemão *Neue Sachlichkeit*. A *demi-monde fiction* (*karyu shosetsu*) e a "literatura que fala de amor" (*jowa bungaku*) tematizavam a luta pela sobrevivência de garçonetes, prostitutas e gueixas num ambiente urbano impiedoso. Contrariamente às heroínas inocentes e passivas do *shinpa*, essas mulheres cínicas dão o troco. O cinema já tinha caracterizado essas protagonistas, particularmente em filmes tendenciosos como *O que a levou a fazer isso?* (*What made her do it?*, 1930), a história de uma mulher oprimida que se rebela pondo fogo numa capela. O filme americano *Escravos do desejo* (*Bondage*, 1933) conta a história de uma alpinista social amoral. Critica-se abertamente o lugar da mulher no cinema e na literatura, popular ou não. "Nas presentes condições sociais", escreve a protagonista do romance *A garçonete* (1931), "algo como o desamparo de uma mulher só pode ser verdadeiramente compreendido pelas próprias mulheres. Só quando ela é objeto do prazer do homem é que ele vai tentar agradá-la com sorrisos e olhares curiosos".[54] As autoridades começaram a se opor a essa amarga visão do Japão moderno. Em 1939, uma história oficial da literatura classificava a tendência neo-naturalista como um ramo de *yuto bungaku*, a escrita pornográfica.[55] As heroínas sofredoras de Mizoguchi entravam para o cinema no momento em que os políticos de direita deploravam o declínio dos valores tradicionais.

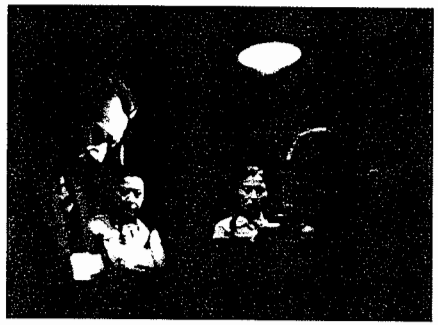
Elegia de Osaka gira em torno de Ayako, telefonista numa companhia farmacêutica. O dono da companhia, Asai, tenta seduzi-la, e a mulher dele está de olho no namorado de Ayako, Nishimura. Por precisar de dinheiro para saldar as dívidas do pai indolente, Ayako sucumbe a Asai, que a instala em um moderno apartamento. A mulher de Asai descobre e ele deixa Ayako. Trabalhando como gueixa, Ayako chantageia um executivo de Asai, Fujino, para conseguir dinheiro para pagar os estudos do irmão. Ela convida Nishimura a seu apartamento e confessa seus erros na esperança de ser perdoada e casar. Entretanto, Fujino irrompe em sua casa exigindo o dinheiro de volta. Nishimura a abandona. Ayako é presa e logo solta, para que fique sob a custódia do pai. Embora tendo sustentado a família com esse dinheiro, é deserdada e expulsa da casa paterna. Sem dignidade ou perspectiva, Ayako caminha para uma vida incerta nas ruas.

As irmãs de Gion apresenta uma intriga dupla: uma prostituta interesseira usa descaradamente os homens, ao passo que sua irmã, que é gueixa, permanece leal ao protetor falido. *Elegia de Osaka* combina os dois impulsos na mesma protagonista. Como a heroína *shinpa*, Ayako se mostrou uma filha leal e aspira a uma respeitável vida de casada. Mas, como as irmãs da literatura neo-naturalista, uma vez que é abandonada, não

54. Citado por Ryohei Shioda. "*Jokyu (the waitress)*, by Kazuo Hirotsu", em *Introduction to contemporary Japanese literature*. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1939, p. 358.
55. *Ibid.*, p. xx.

3.47 Ayako anda em direção à câmera no último plano de *Elegia de Osaka* (1936).

3.48 A charada da sala de jantar foi solucionada em *Elegia de Osaka*: a família se reúne para comer, com o irmão de Ayako à direita, repreendendo-a severamente.



3.49 Outro ângulo coloca o pai no primeiro plano. A variedade de ângulos relembra as cenas do tribunal em *A feiticeira das águas* (Figs. 3.19-3.20).

derrama uma lágrima por suas colegas, por seus amantes ou por si mesma. Na última cena (Fig. 3.47), ela se aproxima da câmera, quase sorrindo, determinada a sobreviver.

Estilisticamente, *Elegia de Osaka* é uma mistura. Embora ainda recorra a muitos cortes, como nos primeiros filmes de 1930, Mizoguchi, a essa altura, já desistiu da estrutura clássica do campo/contracampo sobre os ombros e o resultado é ainda incerto, entrecortado e confuso. É como se, depois de dominar completamente os códigos da continuidade, Mizoguchi se sentisse perfeitamente à vontade para acrescentar os diálogos em imagens sem *raccord* preciso e com decentramentos estranhos. Freqüentemente, entretanto, essas imagens contêm composições densas com primeiros planos arrojados (ver quadro). A última refeição de Ayako com a família é filmada em 19 tomadas, cada uma com um cenário diferente, mostrando um rosto diferente ao espectador (Figs. 3.48-3.49). O filme também apresenta tomadas com a grua, finas rimas visuais que traçam um paralelo entre a visita de Nishimura e a visita de Asai ao

apartamento de Ayako. O estilo eclético de Mizoguchi levou pelo menos um crítico a afirmar que, artisticamente, ele teria regredido.[56] Ainda assim, *Elegia de Osaka* avança na experimentação mais sistemática no que se refere ao enquadramento distante, à opacidade e ao afeto sufocado, que aparecem apenas esporadicamente em seus filmes anteriores, mas acabam por se firmar como procedimentos decisivos, que dão forma tanto à dimensão denotativa quanto à dimensão expressiva.

O jogo dos diretores japoneses com a visibilidade incluía não só a composição com molduras e a revelação intermitente; mais comum do que grandes primeiros planos era a inclinação para deixá-los vazios. Muitas tomadas japonesas com planos significativos em profundidade começam com planos médios e se afundam lá atrás, como já vimos nas seqüências de *The Abe clan*, *Toda a família trabalha* e *Iwami Jutaro* (Figs. 3.5 e 3.15). (Essas tomadas têm a vantagem de deixar mais planos em foco; é mais fácil manter o foco de, por exemplo, 12 pés para o infinito do que de 4 para 12 pés.)[57] Mizoguchi empregou esse esquema de profundidade distante nos filmes mais antigos que sobreviveram (Figs. 3.30, 3.39 e 3.45) e também na primeira tomada de nossa seqüência de Oharu (Figs. 3.6-3.10). Tais tomadas forçam o espectador não só a examinar a tela, mas também a esquadrinhar espaços restritos dentro dela. De novo, muitos diretores empregavam o primeiro plano vazio para criar um plano de situação que inicia uma seqüência editada. A composição podia também servir como um epílogo prolongado para a cena, como em *Papoula* (Fig. 3.46). Mizoguchi, entretanto, percebeu outras possibilidades.

Em *Elegia de Osaka*, uma cena inteira é representada bem longe da câmera, como no momento em que a mulher de Asai o flagra no apartamento de Ayako (Fig. 3.56). Uma cena posterior, no mesmo cenário, é ainda mais ousada. Ayako acaba de contar a seu namorado, Nishimura, que ela é amante de Asai e sua reação é encoberta por artifícios que examinaremos adiante. Quando Fujino chega para resgatar o dinheiro dado a Ayako, ela mente que Nishimura é seu "protetor durão" e o posiciona de modo que evite o olhar de Fujino. Ela discute com Fujino na sala de jantar, a distância (Fig. 3.57) e a câmera segura a composição enquanto ele se move para fora do quadro. Nishimura finalmente se levanta e vai para o fundo conversar com Ayako (Fig. 3.58). Aqui, Mizoguchi segura o final da tomada por tempo suficiente para que possamos ver Nishimura curvar-se ligeiramente na cadeira. Ele já está vencido e um corte para o outro plano-seqüência confirma que essa silhueta abatida e amedrontada jamais concordaria em se casar com uma mulher desonrada (Fig. 3.59). Como em *Papoula*, o plano-seqüência potencializa o que poderíamos chamar de "profundidade distante" para dar relevo à postura dos personagens, mas agora a tomada não funciona como desfecho e sim como clímax revelador.

56. Burch. *To the distant observer*, *op. cit.*, p. 224.
57. Durante os anos 1930, Mizoguchi se arriscava por ser autoconfiante demais: em *Osaka* e *Irmãs*, as figuras do primeiro plano muitas vezes ficam ligeiramente fora de foco.

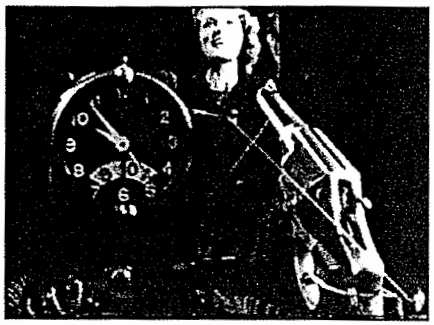
Primeiros planos arrojados e profundidades reticentes

Durante os anos 1920, os diretores de todo o mundo experimentaram composições em profundidade de campo e isso continuou depois de terem adquirido mais flexibilidade com as opções de filmagem na era sonora (Fig. 3.50). Bazin afirmava que Orson Welles e William Wyler eram os pioneiros da profundidade de campo, por meio da qual o conteúdo dramático era colocado bastante perto da câmera, ao passo que os outros elementos eram situados em ziguezague e todos os planos ficavam em um foco aceitável.[58] Certamente, *Cidadão Kane* (1941), *The little foxes* (1941) e outros filmes ajudaram a popularizar esse procedimento de composição (Fig. 3.51). Bazin não sabia, entretanto, que outras tradições já o empregavam sistematicamente e tinham até mesmo, algumas vezes, subvertido o esquema do grande primeiro plano.

O primeiro plano arrojado era, por exemplo, uma marca do cinema de montagem soviético. O procedimento foi trazido para a era sonora, em parte, ao que parece, por influência dos cursos de Eisenstein na academia de cinema. (Lembrem-se do assassinato da usurária como exemplo de *mise-en-shot* no Capítulo 1, Figs. 1.31-1.32.) Com a difusão da doutrina do realismo socialista nos anos 1930, o cinema russo se tornou altamente teatral. Como em outros países, os diretores pareciam ter sentido que, encenando em maior profundidade e com tomadas mais longas, resolveriam o problema do ritmo em cenas com muitos diálogos. Poucos países, entretanto, cultivaram um sentido de profundidade tão extravagante quanto o encontrado em filmes soviéticos como *Lênin em 1918* (1937) e *O grande cidadão* (1938-1939) (Fig. 3.52). A profundidade wellesiana se tornou uma marca do cinema stalinista nos anos 1940 e 1950.

Primeiros planos arrojados são comuns nas xilogravuras japonesas, particularmente as de Hiroshige. Reapareceram em muitos filmes japoneses dos anos 1920 e 1930 (Figs. 3.22 e 3.53). Mizoguchi se apropriou desses procedimentos com entusiasmo (Figs. 3.21 e 3.54),[59] mas parece tê-los abandonado por volta de 1937. Ele explora as potencialidades de outro esquema japonês, ainda mais pertinente: o que apresenta o primeiro plano vazio e a ocorrência da ação mais importante nos planos de fundo – alguns deles incrivelmente distantes (Fig. 3.55). Esse tratamento mais sutil da profundidade de campo pode ser visto como pomposo e pesado, representando mesmo um retrocesso no desenvolvimento da tradição Welles-Wyler.

58. Ver Bazin. "Evolution", *op. cit.*, pp. 33-40; Bazin. "Montage". *Twenty years of cinema in Venice*. Roma: Ateneo, 1952, pp. 371-377.
59. Alguns exemplos estão em meu ensaio "Mizoguchi and the evolution of film language". *In*: Stepphen Heath e Patricia Mellencamp (orgs.). *Cinema and language*. Los Angeles: American Film Institute, 1983, pp. 107-117; também publicado em Gerald O'Grady (org.). *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, pp. 21-23.



3.50 Um extravagante plano em profundidade em Hollywood: uma arma carregada para disparar no público de uma luta de boxe em *Mr. Moto's gamble* (1938). O rosto da mulher é inserido por um efeito *matte*.

3.51 *Cidadão Kane* (1941).

3.52 Uma cerrada composição em profundidade, com espiões e sabotadores em *O grande cidadão*, parte 2 (1939).

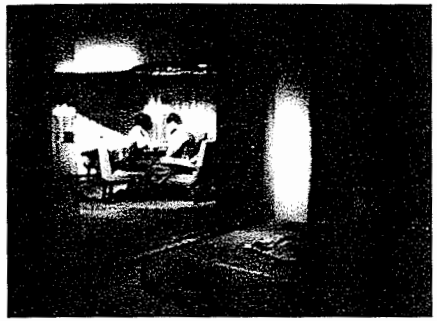
3.53 Como na Fig. 3.50, um efeito óptico produz um primeiro plano gigantesco (*Kaiki Edogawa Ranzen*, 1937).

3.54 Mizoguchi em mais um de seus experimentos com o primeiro plano exagerado em *Elegia de Osaka*.

3.55 *Iwami Jutaro* (1937): aldeões chamam o samurai. Numa composição tipicamente japonesa, o primeiro plano é colocado bem para a frente e muitas camadas se estendem na profundidade.

3.56 *Elegia de Osaka:* quando Asai e Ayako confrontam a esposa dele, os personagens movem-se em volta de uma pequena área, revezando-se no lugar central.

3.57 *Elegia de Osaka.*



3.58 *Elegia de Osaka.*

3.59 *Elegia de Osaka.*

Encenar uma ação a distância cria um clima de opacidade psicológica intensificado pela iluminação. No começo dos anos 1930, os filmes de Mizoguchi jogavam, de vez em quando, com zonas de escuridão (Fig. 3.27) e seu diretor de fotografia na Dai-Ichi Eiga, Miki Minoru, tinha predileção por silhuetas e por efeitos de *chiaroscuro*. Dado o clima da trama de *Elegia de Osaka*, escurecer muitas cenas evoca a vida dúbia de Ayako e, ao mesmo tempo, deixa certos aspectos para a imaginação. Mas há momentos em que nosso olhar é capturado, por exemplo, pela postura de Nishimura (Figs. 3.57 e 3.59).

Agora que a cena inteira pode ser narrada por meio de planos gerais iluminados criteriosamente, Mizoguchi pode acrescentar tons matizados de expressividade a qualquer momento. Quando Asai faz a proposta a Ayako no começo do filme, a tomada começa na mesa dele e mostra a heroína se esquivando para a direita e para a esquerda, até que ele a persegue até o fundo da sala. Como sempre em Mizoguchi, é o movimento

3.60 *Elegia de Osaka.*

3.61 *Elegia de Osaka.*

3.62 *Elegia de Osaka.*

3.63 *Elegia de Osaka.*

de afastamento da câmera que traduz o constrangimento evasivo da heroína. A tática das "costas" é o fundamento de outra cena de clímax posterior, quando Ayako confessa a Nishimura que é a amante de Asai, numa tomada com o primeiro plano vazio. Ayako deixa-o na mesa, vira-se de costas e caminha para o fundo (Fig. 3.60). Finalmente, vai até seu quarto de vestir e Nishimura a segue (Fig. 3.61). Então, Mizoguchi recomeça o processo, quando ela abaixa a cabeça diante dele (Fig. 3.62), vai para a zona intermediária e se ajoelha, o mais afastada possível dele (Fig. 3.64). Ele não a consola. Fica parado em pé – também de costas para a câmera –, mudo e impotente. Em toda a seqüência, transparece uma profunda sensação da vergonha de Ayako, manifestada menos no rosto do que na voz em tom de lamento e nos corpos dispostos no quadro.

Agora, a devastação completa perpassa a cena. No canto, ela se vira e corre até Nishimura. O rosto de frente e bem visível, Ayako implora para que se case com ela (Fig. 3.65). Nesse momento, é a reação facial de Nishimura que importa. Muitos diretores tratariam a cena do seguinte modo: Ayako traria o namorado para o primeiro plano e ficaria de costas, de modo que olhássemos para ele sobre os ombros dela. Mizoguchi não. Ayako puxa o relutante pretendente para longe de nós e para o fundo, ajoelhando-se com

3.64 *Elegia de Osaka.*

3.65 *Elegia de Osaka.*

3.66 *Elegia de Osaka.*

ele na zona intermediária e continua a implorar (Fig. 3.66). Um corte para a chegada de Fujino, do lado de fora, deixa em suspenso a resposta de Nishimura, embora seu silêncio e sua passividade sugiram que ele está chocado e com medo. Outros sinais nesse sentido logo aparecerão na seqüência anteriormente analisada (Figs. 3.57-3.59).

Com um rigor inabalável, as cenas no apartamento de Ayako ultrapassam de longe os princípios japoneses e o pictorialismo de Sternberg. Alcançam tanto a riqueza denotativa – suspense e incerteza sobre a confissão de Ayako, a reação de Nishimura e a retaliação de Fujino – quanto o teor emocional elevado, traduzindo, num clima de filme *noir*, a oscilação da heroína entre a vergonha e o orgulho, indiferente ao torpor de seu amante. Também pedem uma atriz (a desenvolta Yamada Isuzu) disposta a dispensar o glamoroso *close-up*, que é a expectativa de muitas. Mesmo brilhante, a encenação da seqüência no apartamento de Ayako é de uma simplicidade notável. É como se Mizoguchi, tendo atingido uma resolução para o desenvolvimento e a sustentação do esquema da "profundidade distante", quisesse limitar suas variáveis para ter mais controle. A conseqüência de ter formulado uma questão singular é que ele ficou cada vez mais exigente consigo mesmo e com seus colaboradores.

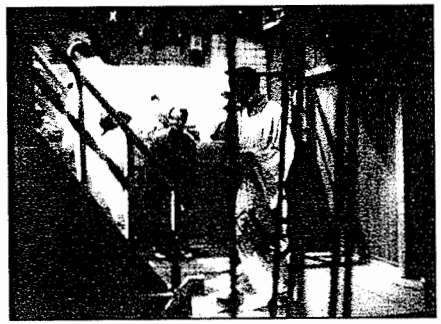
Com a invasão da China pelo Japão em 1937, filmes como *Elegia de Osaka* e *As irmãs de Gion* tornaram-se politicamente incômodos. A falência da Dai-Ichi Eiga levou Mizoguchi ao estúdio Shinko, onde aceitou projetos encomendados, algumas vezes de sabor *shinpa*, outras patrióticos. Filmou uma história sobre atores itinerantes baseada em *A ressurreição*, de Tolstói (*As agruras do amor e do ódio*, 1937), um filme de guerra sobre a família de um soldado (*A canção do acampamento*, 1938, perdido), e um drama romântico num vilarejo (*Ó terra natal*, 1938, perdido). Mizoguchi, então no estúdio Shochiku, recebeu projetos mais importantes. Realizou uma série de *Meiji-mono* (dramas ambientados na era Meiji, 1868-1912), que celebravam artistas tradicionais – atores do *kabuki* em *Crisântemos tardios* (1939) e *A vida de um ator* (1941; perdido), e do teatro de bonecos em *A mulher de Osaka* (1940, perdido). Mizoguchi alegou refugiar-se no *Meiji-mono* como um santuário para escapar da obrigação de fazer filmes de propaganda, mas o governo aprovava essas celebrações da cultura local e Shochiku recrutou-o para o épico em duas partes *Genroku Chushingura* (*Os 47 Ronin* I-II, 1941-1942). Baseado numa das sagas heróicas mais conhecidas do Japão, com a *performance* da trupe *kabuki* ex-comunista Zenshinza, adaptada do ciclo de peças do famoso Mayama Seika,[60] *Genroku Chushingura* era o filme de política nacional de mais prestígio. Embora não tenha feito sucesso, Mizoguchi foi mandado para a China para pesquisar possíveis projetos. Logo, entretanto, os recursos e o estoque de filme começaram a escassear. Com orçamentos mínimos, Mizoguchi completou outra biografia *kabuki* (*Três gerações de Danjuro*, 1944, perdido), dois filmes celebrando famosos samurais (*Miyamoto Musashi*, 1944; *A famosa espada Bijomaru*, 1945) e um episódio totalmente patriótico, *Canção da vitória* (1945).

Nos filmes rodados até 1942 que sobreviveram, podemos observar um esforço contínuo para aprofundar e depurar os aspectos mais difíceis da *Elegia de Osaka*. Agora, Mizoguchi filma quase todas as cenas em plano-seqüência. A duração média das tomadas aumenta dramaticamente, de 23 segundos, em *As irmãs de Gion*, para 90 segundos, na primeira parte de *Os 47 Ronin* (83 segundos na segunda parte). Em *As irmãs de Gion*, ele refina o *chiaroscuro* e, embora não dispense totalmente a montagem analítica, inúmeras seqüências são rodadas com a câmera fixa a distância (Fig. 3.67). Em *As agruras do amor e do ódio*, a decupagem campo/contracampo e os grandes primeiros planos são abandonados em favor de tomadas que se prolongam e se desenrolam com planos de fundo abarrotados (Fig. 3.68). Mizoguchi move suas figuras entre frestas e regiões sombrias e o resultado é virtuosístico (Fig. 3.69). Além da imensa riqueza pictórica, intensificada pela variedade da escala de planos até chegar ao fundo, *Crisântemos tardios* apresenta ainda gravidade no movimento de câmera e de figuras. O ritmo vai se tornando cada vez mais majestoso em *Os 47 Ronin*, no qual a saga heróica de retaliação devém um tributo à paciência e ao sacrifício.

60. Ver Brian Powell. *Kabuki in modern Japan: Mayama Seika and his plays*. Londres: Macmillan, 1990, pp. 147-179.

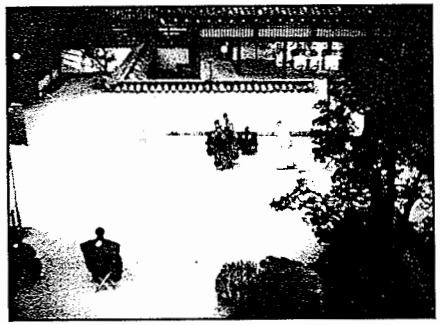
3.67 *As irmãs de Gion* (1936): Umekichi é consolada por Omocha depois de ser abandonada por seu protetor.

3.68 *As agruras do amor e do ódio* (1937): estamos nos bastidores, com atrizes se maquiando no plano mais próximo, atores entrando e saindo do palco lá no plano de fundo, e o drama sendo representado no plano médio.



3.69 Evocando Von Sternberg, bastidores repletos são revelados por um movimento de câmera solene em *Crisântemos tardios* (1939).

3.70 Muitas cenas de *Os 47 Ronin I-II* (1941-1942) apresentam samurais reunidos, mudando ligeiramente de posição para sustentar o plano-seqüência.



3.71 O suicídio ritual que conclui *Os 47 Ronin*.

3.72 *Crisântemos tardios*: a primeira cena da cozinha, quando a criada Otoku sai do quarto do bebê e se embrenha nas profundezas da casa.

3.73 Kiku a segue.

3.74 No contracampo, os dois estão na cozinha e ele corta melancia. Em alguns momentos, o bebê fica visível no fundo.

3.75 Olhando-a de frente, Kiku declara gratidão a Otoku, por sua franqueza.

A vingança de 47 vassalos contra o corrupto senhor Kira é perpetuamente adiada e finalmente (contra toda convenção das versões anteriores) levada a cabo fora do quadro. Em vez do ato vingativo, vemos *tableaux* monumentais, cenas esculturais de deliberação, cerimônias conduzidas com posturas solenes, cenas rápidas de personagens sofrendo e seguindo o código dos samurais (Fig. 3.70). As experimentações de Mizoguchi com a opacidade pictórica e oblíqua dão lugar à transparência homérica, na qual todo local, gesto e postura é articulado com firmeza – exceto o ritual heróico do *seppuku*, taticamente escondido num campo de telas esticadas (Fig. 3.71). Soberbo e severo, *Os 47 Ronin* mergulha o *bushido* em uma aura de espiritualidade.[61]

61. Darrell Davis considera o filme como parte de um ciclo de "monumental *jidai-geki*" no capítulo 6 de *Picturing Japaneseness: Monumental style, national identity, Japanese film*. Nova York: Columbia University Press, 1996.

Três momentos em *Crisântemos tardios* indicam como Mizoguchi se impõe a tarefa de depurar as nuanças de sua encenação durante a guerra. A narrativa, situada no século XIX, focaliza o jovem ator Onoe Kikugoro, cujas *performances* medíocres envergonham sua família adotiva, dedicada ao *kabuki*. Ninguém que convive com ele o critica, mas a empregada da família, Otoku, é franca e se oferece para ajudá-lo a se aperfeiçoar. A amizade dos dois escandaliza a família, que os expulsa. Com Otoku, Kiku faz uma longa viagem pelo interior para ganhar prática. Com freqüência, ele se desespera ou fica preguiçoso, mas Otoku (outra versão da devotada heroína *shinpa*) está lá para confortá-lo. Graças à intercessão de um tio, Kiku consegue mostrar o avanço de sua técnica em Tóquio, e Otoku se esconde para deixá-lo se reconciliar com o pai adotivo. Kiku é aclamado pelo público ao mesmo tempo em que Otoku morre num hotel barato.[62]

Um momento decisivo ocorre quando Kiku, deixado a sós com Otoku, aproxima-se para tomar conta de um bebê e comer uma melancia. Ela carrega o bebê para dentro, coloca-o embaixo de uma tela protetora e se afasta para a cozinha distante, ficando pouco visível no intervalo entre as portas (Fig. 3.72). Kiku a segue (Fig. 3.73). Na cena seguinte, tomada a 180° da primeira, vemos a silhueta de Kiku e Otoku ajoelhados na cozinha (Fig. 3.74). Ele corta melancia para eles, enquanto ela tira as sementes com um grampo de cabelo. No momento em que recuam para comer, ele confessa que nunca foi tão feliz como naquela noite em que ela lhe disse a dura verdade sobre sua atuação. Comovida, ela responde que fará tudo para ajudá-lo. Essa quase cena de amor consiste em um suave movimento do ator em direção a Otoku, que abaixa a cabeça (Fig. 3.75). Nesse momento, a família volta e Kiku e Otoku se separam (Fig. 3.76). Otoku fica agitada: sai pela esquerda, volta, inclina-se de novo, vira-se para observar a tia de Kiku atrás deles. Afasta-se, como se estivesse preocupada por estar chegando perto demais de Kiku, que (relembrando o covarde Nishimura) se vira, constrangido (Figs. 3.77-3.78). Na cena seguinte, a tia vai demitir Otoku.

O primeiro plano pouco iluminado, característico do Mizoguchi de meados dos anos 1930, cria um umbral além do qual a luz reflete uma miríade de planos que se entrecruzam. Em virtude de uma virada de câmera de 180°, como aquela em *Oyuki, a madona*, a mesma parte da casa vai possibilitar dois ricos campos de corredores e esconderijos. Quando Kiku segue Otoku, quase não a vemos na fresta distante. No contracampo, o plano distante é ocupado pelo bebê. Tal procedimento proporciona a Mizoguchi um jogo delicado de encobrir e descobrir. Quando Kiku desliza em direção a Otoku, seu gesto acontece no centro da tela, encobrindo o bebê (Fig. 3.75). A família volta e a cabeça de Otoku esconde, mas depois revela, a chegada da tia de Kiku (Fig. 3.76). O mesmo balé é repetido quando Otoku se afasta de Kiku e revela a tia desenrolando o

62. Para uma análise aprofundada desse filme e de outros de Mizoguchi rodados nos anos 1930, ver Donald Kirihara. *Patterns of time: Mizoguchi in the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

3.76 Separam-se quando a tia de Kiku chega.

3.77 O vaivém de Otoku esconde a tia...

3.78 ... até que ela seja revelada espionando o casal.

quimono (Figs. 3.77-3.78). Como um todo, o plano é paradoxalmente denso e rarefeito. O fundo labiríntico e o primeiro plano cheio de objetos são mais densos de informação do que a maioria dos filmes de Mizoguchi antes de 1936, ainda que o drama no plano médio seja uma série de ações mínimas, que mostram o processo da atração recíproca entre um homem e uma mulher. A leve inclinação de Nishimura em *Elegia de Osaka* torna-se aqui uma coreografia completa de sutis mudanças de posição.

O plano médio e o plano-seqüência produzem não somente frestas, mas também atalhos. Ao ver a última imagem de *Papoula* (Fig. 3.46), podemos recordar as trajetórias do pai e da filha. Os estágios da humilhante confissão de Ayako em *Elegia de Osaka* são implacavelmente mapeados como fases de seu vaivém pelas duas salas (Figs. 3.60-3.66). Assim, a imagem densa e estática preserva os vestígios dos movimentos dos personagens. Com o corte, essas memórias espaciais se esfumariam. Na nossa cena de *Crisântemos tardios*, o ângulo nos faz notar como Kiku segue a trilha de Otoku até a cozinha. No contracampo, a travessia desse espaço pelo casal permanece como rastro fantasmático

3.79 *Crisântemos tardios*: a segunda cena na cozinha, sem Otoku. Kiku passa pelo quarto do bebê, agora um menininho. Compare com as Figs. 3.72-3.73.

3.80 Ele vem para a área da cozinha, agora cheia de criados. O plano relembra o que foi mostrado nas Figs. 3.74-3.75.

3.81 Uma vez mais, chega a tia ao plano de fundo, fazendo eco às Figs. 3.76-3.78, mas agora Otoku não está presente.

atrás deles até que a tia de Kiku faça sua própria aparição. Na verdade, a trama constrói seu segundo momento nessa memória espacial da intimidade efêmera. Anos depois, quando a família celebra sua volta triunfal, Kiku flana pelo mesmo espaço. O bebê agora é um menininho. Kiku vai até a cozinha (Fig. 3.79) e, no contracampo, há mais uma repetição. Um cozinheiro está cortando pão onde Otoku e Kiku haviam sentado e as empregadas estão de perfil (Fig. 3.80). Agora a tia entra de um ângulo diferente, chamando-o para a festa (Fig. 3.81). O *close-up* de Kiku é desnecessário: sua tristeza está inscrita na memória do movimento das figuras por um espaço impregnado da consciência da perda da mulher que o ajudou a vencer.

Um terceiro momento importante, também prefigurado pela primeira cena da cozinha, vem depois que Kiku fica sabendo do paradeiro da enferma Otoku. Tendo testemunhado a *performance* que assegurou sua fama, ela pode morrer em paz. Enquanto o dono da casa a abana e uma batida de martelo vem da loja de um artesão vizinho, Kiku

3.82 *Crisântemos tardios*: o leito de morte de Otoku.

3.83 *Crisântemos tardios.*

3.84 *Crisântemos tardios.*

3.85 *Crisântemos tardios.*

3.86 *Crisântemos tardios.*

se ajoelha diante dela. Com um plano de quase seis minutos, sem o emprego ostensivo da profundidade de campo, Mizoguchi manifesta a ternura do sacrifício de uma mulher e o reconhecimento do homem, que sempre chega tarde demais. Tudo aqui gira em torno de deslocamentos mínimos. Kiku passa para o lado esquerdo do *futon* de Otoku e a câmera obrigatoriamente se inclina para focalizá-lo de novo. Quando Kiku diz que agora podem se casar, ela vira a cabeça ligeiramente e o dono da casa pára de abanar (Fig. 3.82). Kiku insiste que ela vai sarar. Genshun pára de abaná-la (dessa vez, para enxugar as lágrimas) e Kiku faz um pequeno movimento projetando sua sombra no rosto de Otoku (Fig. 3.83). Genshun pára e recomeça a abanar. A enferma pede a Kiku que vá ao encontro de seu público. O ator hesita. Otoku estica o braço, murmurando, "sou sua mulher agora, com a permissão de seus pais!" (Fig. 3.84). Kiku se curva sobre ela, pára e depois se aproxima – o mais perto que esteve dela durante o filme inteiro (Fig. 3.85). Concorda em ir, levantando e parando, de costas para nós (naturalmente); depois vai embora, dando uma olhada para trás. Otoku vira a cabeça só um pouco para vê-lo pronunciar estas palavras: "Espere por mim" (Fig. 3.86). Enquanto Kiku e Genshun saem, a filha de Genshun recomeça a abanar Otoku.

Depois de todos os planos a meia-luz, depois de todos os labirintos dos bastidores do teatro *kabuki*, depois de todas as intermitências de velar e desvelar mergulhadas em profundidades quase invisíveis, o adeus de Kiku a Otoku é de uma grande simplicidade. Comparada às nuanças de postura, olhar e expressão aqui, a cena secundária do casal na cozinha parece óbvia. Mesmo assim, aquele jogo, como muitos outros semelhantes, nos ensinaram a ver muito em pouco, e agora Mizoguchi testa nosso aprendizado: enxuga o cenário, a composição e as *performances* para ficar com o cerne do drama. Parece determinado a descobrir quanta expressividade consegue extrair dos mais simples ingredientes – rostos e corpos que quase não se movem observados a uma distância discreta.

Densidade e depuração semelhantes se mesclam em *Os 47 Ronin*: dentro de corredores e castelos gigantescos, figuras se movimentam solenemente e grandes *travellings* realizam mudanças extremamente graduais de ângulo e aspecto. Os filmes de samurai do período da guerra, *Musachi Miyamoto* e *A famosa espada bijomaru*, de vez em quando, proporcionam momentos similares de solenidade pictórica, mesmo se mais pálidos e menos difíceis. Forjado por novas demandas políticas de seriedade cultural, o estilo de Mizoguchi tinha afinidades com a "estética nacional" composta de zen e outros signos de tradições sagradas.[63] Para nós, seu lugar na história da encenação cinematográfica é assegurado por sua aspiração por expressividade. Buscando

63. A respeito da apropriação do zen pelos militares, ver Brian Victoria. *Zen at war*. Nova York: Weatherhill, 1997, parte 2. O uso político de temas tradicionais é discutido por Emiko Ohnuki-Tierney em *Kamikaze, cherry blossoms and nationalisms: The militarization of aesthetics in Japanese history*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, pp. 27-58.

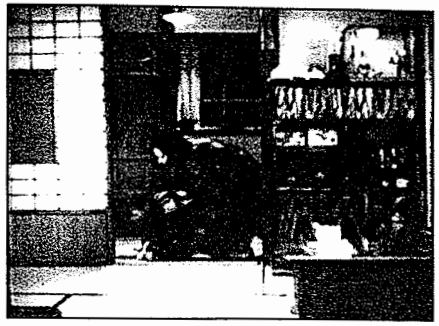
magnetizar o espectador, Mizoguchi demora-se em gestualidades diminutas dentro de espaços grandiosamente mobiliados e suas imagens se apresentam contraditoriamente austeras e arrebatadoras, suntuosas e sóbrias.

No final da guerra, a ocupação dos aliados, liderada pelos Estados Unidos, começou a reconstrução do Japão. MacArthur reformulou a Dieta, fortaleceu os partidos políticos, quebrou conglomerados, distribuiu terra aos camponeses, legalizou os sindicatos e ampliou os direitos das mulheres.[64] As autoridades da ocupação forçaram todos os realizadores a evitar temas "feudais" (basta de filmes de samurais) e davam incentivos apenas a filmes que promovessem os valores democráticos e liberais. Mizoguchi fez vários filmes que, mais ou menos abertamente, alinhavam-se à nova ideologia. Com otimismo prudente, dois deles defendiam os direitos das mulheres: *A vitória das mulheres* (1946), que tematizava uma mulher advogada defendendo uma mãe acusada de causar a morte de seu bebê, e *Paixão ardente* (1949), a história de uma feminista da era Meiji. Quase no mesmo tom era o filme situado nos anos 1910, *O amor de Sumako* (1947), retratando uma das mulheres mais originais daquele tempo. No filme *As cinco mulheres de Utamaro* (1946), o xilogravador é representado como um homem do povo que menosprezava o mecenato aristocrata e retratava os encantos fugidios do "mundo flutuante" dos bordéis e das casas de chá. Por acreditar que a cultura japonesa reprimia o afeto, os censores da ocupação incentivaram a quebra de tabus sexuais no cinema. Aparecem, então, os primeiros beijos do cinema japonês.[65] Dentro dessa tendência, Mizoguchi realizou *Mulheres da noite* (1948), uma investigação neo-realista da vida das mulheres lançadas na prostituição em meio aos destroços de uma Tóquio atingida pela fome.

Por serem considerados filmes de propaganda,[66] foram sempre desprezados pela crítica, mas interessantes para estudantes da narrativa e do estilo cinematográficos. As histórias podem ser simples e didáticas, porém, as paixões são ardentes e a *mise-en-scène* é, no mais das vezes, admirável. Até um certo ponto, os filmes de 1946 a 1950 também constituem uma nova fase de experimentação. Se chamamos os primeiros filmes de ecléticos e os filmes de 1936-1945 de ascéticos (ao mesmo tempo que, surpreendentemente, saturados), podemos ver a fase do pós-guerra como de um pluralismo inteligente e um tanto extrovertido. Uma coisa é certa: as emoções estão menos contidas, há menos soluços e mais gritos. Mizoguchi admitiu que àquela altura estava fazendo mais filmes "bárbaros", declarando que tinha de exteriorizar o ressentimento que sentia

64. O mais completo e incisivo estudo sobre os anos da ocupação, em inglês, é o de John W. Dower. *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*. Nova York: New Press, 1999. Ver também Robert E. Ward e Sakamoto Yoshikazu (orgs.). *Democratizing Japan: The allied occupation*. Honolulu: University of Hawaii, 1987.
65. Kyoko Hirano. *Mr. Smith goes to Tokyo: Japanese cinema under the American occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institution, 1992, pp. 154-165.
66. Ver, por exemplo, Iwazaki. *Kenji Mizoguchi*, *op. cit.*, pp. 466-468. McDonald. *Mizoguchi*, *op. cit.*, pp. 71-82.

3.87 *A vitória das mulheres* (1946): uma mulher cujo bebê acaba de morrer se arrasta, avançando em direção a nós, devastada, explicando para a advogada como tudo aconteceu. Ela começa a se levantar, apertando o peito, impregnando a imagem de puro desespero.



3.88 Depois de sair do quadro, corre para o fundo e despenca no chão. O plano sustenta a distância com a advogada correndo atrás dela.

3.89 A câmera se aproxima, quando a advogada leva a mulher para o plano médio.

3.90 *Paixão ardente* (1949): Eiko atrás dos homens que fazem a história.

3.91 *Paixão ardente*: encoberta pela coreografia masculina e por suas leves variações, Eiko aparece de vez em quando, espiando.

em relação às autoridades do tempo da guerra.[67] Além do mais, agora o diretor é bastante lúcido quanto ao que melhor sabe fazer. Não mais retornará aos velhos tempos da montagem rápida. Na esteira de Welles, muitos cineastas estavam empregando os primeiros planos arrojados. Mizoguchi, entretanto, enveredou por outro caminho. Seguro de seu repertório de procedimentos de encenação, lançou-se à tarefa de desenvolvê-los cuidadosamente. Com sutileza, testa a plasticidade das fronteiras e enfrenta as questões que aparecem no exercício de seu ofício. Os filmes do final dos anos 1940 foram feitos por um homem de quase 50 anos, que neles imprimiu a confiança de alguém que não tem nenhuma intenção de se acomodar a uma rotina.

Passa, então, a experimentar novas modalidades de encenação quanto ao movimento de câmera. Na maior parte dos filmes, tinha feito *travellings* laterais dos personagens em um determinado espaço. Em *Os 47 Ronin* fez espirais e ziguezagues deslizando em volta de figuras fixas. Uma tomada de quase oito minutos em *Vitória das mulheres* (1946) atinge o auge do vigor expressivo por meio de personagens avançando em direção à câmera, forçando-a para trás, só para recuar abruptamente para o fundo antes de retornar ao primeiro plano (Figs. 3.87-3.89). O enquadramento fechado e a potência da ação apresentam aqui uma notável reversão dos princípios que regem a confissão de Ayako em *Elegia de Osaka*, produzindo não mais uma paixão abafada, mas uma comoção quase histérica. Um outro *travelling* para trás adquire dimensões diferentes em *Paixão ardente*. Aqui a heroína tenta encontrar o amante depois de uma reunião de seu partido político. Enquanto ele e os colegas descem as escadas e andam expansivamente em nossa direção, ela brinca de esconde-esconde com a câmera, que recua (Figs. 3.90-3.91). O jogo da visibilidade, característico de Mizoguchi, torna-se simbólico, colocando a feminista, a verdadeira progressista, na periferia dos homens que estão fazendo a história.

Tais movimentos de câmera esplêndidos não aparecem em *O amor de Sumako*, que volta à opacidade e ao asceticismo do final dos anos 1930. Construído principalmente com planos gerais, contém imagens profundas, escuras e apartadas que engolem os personagens. Mas há também algumas imagens mais próximas, que participam de um sistema criteriosamente distribuído por todo o filme. Poderíamos pensar que as cenas do teatro seriam filmadas em planos de conjunto, e o drama que não está no palco, em *close-ups*. Entretanto, Mizoguchi, quase de propósito, reserva os planos mais aproximados da atriz para as *performances* e os ensaios, como que para exacerbar a diferença entre teatro e vida. Depois da morte de seu mentor e amante, Sumako se ajoelha em seu oratório e pergunta a ele como foi sua *performance* aquela noite (Fig. 3.92). Não obtendo resposta, ela se dobra, depois se esquiva da câmera, pressionando a parede como se quisesse atravessá-la (Fig. 3.93). Agora as costas e o recuo da câmera não significam vergonha, e sim perda e pavor da solidão. O suicídio de Sumako vai acontecer fora do campo, mas essa cena ritualiza o que se segue, dando a ver a dor que a empurra ao apagamento de si.

67. Hazumi. "Self-assessment", *op. cit.*, p. 12.

3.92 *O amor de Sumako* (1947).

3.93 *O amor de Sumako.*

3.94 *O amor de Sumako.*

O afeto puro e intimista é aqui abruptamente interrompido. Corta para um plano aproximado de Sumako no palco como Carmen, olhando diretamente para a câmera e brandindo uma rosa (Fig. 3.94). Sua agressividade impregna todo o desenrolar da cena, com voz e gesto trêmulos, permanecendo ali, no limite da histeria. Muito infeliz, nos bastidores, joga um ator ao chão. Carmen é esfaqueada. O pano cai. Sumako se enforca. O contraste radical entre os planos marca um registro estilístico que distingue o drama real da *performance*, e ao mesmo tempo sugere de imediato o movimento pendular de Sumako entre o desespero e o desafio. Ela está dividida entre a mulher japonesa que ainda busca a aprovação de seu *sensei* e a Carmen, artista que encontra a vertigem da libertação por meio de uma explosão de energia criativa.

O desejo de Mizoguchi de mesclar a estrutura de encenação mais abafada (recuos da câmera, fragmentos da ação entrevistos, objetos relevantes a distância) com estratégicos *close-ups* é evidente em *As cinco mulheres de Utamaro*. Um título melhor seria, numa tradução mais literal, *Cinco mulheres em volta de Utamaro*. O famoso xilogravador da era Edo é o ponto de união da história, por onde passam as linhas da vida de cinco mulheres. A menos importante é Oshin, a noiva do editor de Utamaro. Há

3.95 *As cinco mulheres de Utamaro* (1947): Utamaro tenta convencer seu aluno a abandonar a luxúria.

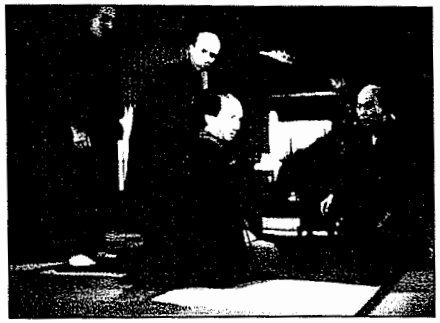
3.96 Desenhando Oran pela primeira vez: com a tela encobrindo um pedaço de Oran pode ser uma alusão à famosa técnica do artista, conhecida como "paisagens veladas", mas o procedimento também era usado em outros filmes japoneses (Fig. 3.38).

também Yukie, a filha de um pintor abandonada pelo discípulo Seinosuke, e Orin, uma mulher adorável com quem Seinosuke finalmente foge. E também Takasode, cujas costas deslumbrantes inspiram Utamaro a desenhar uma tatuagem para ela. A mais importante é Okita, que seduz Seinosuke, mas também compete com Takasode pelos favores de Shozaburo, um rapaz bonito e bobo. Os vários triângulos amorosos vão se desenhando por meio de Utamaro e sua paixão por glorificar a forma feminina. O título do filme não só evoca a força atrativa de Utamaro sobre outros destinos como também relembra os originais *bijin-ga* (pinturas da beleza) do artista, que incluíam muitas séries baseadas em números ("Seis tipos de amor selecionados", "Dez estudos sobre fisionomia feminina").

Utamaro ilustra vividamente o novo pluralismo de Mizoguchi em seus trabalhos do pós-guerra. Inúmeras cenas exploram profundidades reticentes, como aquela em que Take tenta resgatar o bêbado Seinosuke de Okita (Fig. 3.95). Quando Uta atrai Oran pela primeira vez, a composição com moldura e com tela forma uma imagem fulgurante, um plano de extraordinária beleza (Fig. 3.96). Mas Mizoguchi não parece satisfeito: formula ainda novas questões. Como é possível coordenar várias pessoas cruzando um enquadramento fixo? O primeiro duelo de desenho entre Utamaro e Seinosuke transmite uma energia alegre ao costurar um feixe de trajetórias de diferentes ritmos pelas camadas de profundidade, com pausas soberbamente sincronizadas. A última cena do filme, quando Utamaro volta da prisão e recomeça a desenhar, proporciona outro momento de fluidez na coreografia de grupo (Figs. 3.97-3.100). Mizoguchi agora consegue lidar com muitas figuras sem recorrer à parada ou a movimentos em uníssono solene (como às vezes em *Os 47 Ronin*). Seus planos distanciados irradiam a certeza de poder comportar qualquer ritmo, qualquer reviravolta dramática.

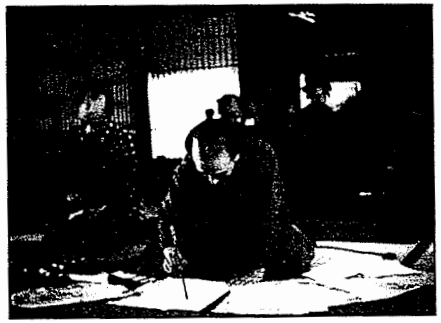
Quando Mizoguchi corta uma cena para planos mais próximos, está conscientemente buscando algum efeito particular. É verdade que Yoda conta que Mizoguchi

3.97 Quando Utamaro retorna como um homem livre, seus seguidores o cercam.



3.98 Com uma nova disposição dos amigos para trazer comida e vinho, Utamaro se vira e fica mais perto de nós.

3.99 Mais uma acomodação ao centro: o artista se livra da vestimenta que tem sobre os ombros, levanta-se e diz que precisa desenhar.



3.100 Enquanto os amigos comem, a distância, ele se inclina avidamente sobre o papel no primeiro plano.

disse: "Odeio *close-ups*".[68] Mas sabemos que ele observou em 1952: "Não se pode evitar o *close-up*. Embora os planos gerais transmitam conflitos psicológicos, o *close-up* é indispensável para nuanças mais complexas".[69] O *close-up* do começo de sua carreira era breve, composto simplesmente da maneira americana e era parte de uma série de campo/contracampo ou de *raccord* de linhas de olhar. Em 1930, o *close-up* se tornou mais intricado, como num primeiro plano arrojado ou como no final de *Elegia de Osaka* ou em alguns momentos das *Irmãs de Gion*, quando uma imagem singularizada se destaca dos planos distanciados que a circundam. Uma cena de *Utamaro* mostra Mizoguchi experimentando com o plano aproximado "para nuanças mais matizadas".

68. Citado em McDonald. *Mizoguchi*, *op. cit.*, p. 28; ver também Yoda. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 40.
69. Citado em Takizawa. "Before filming", p. 13.

3.101 *As cinco mulheres de Utamaro*: Okita entra, depois de matar a rival e o amante.

3.102 Okita sai para se entregar à polícia.

Okita (Tanaka Kinuyo) esfaqueou Shozaburo, o amante irresponsável, e a rival, Takasode, a mulher tatuada. Vai cambaleando até a casa de Utamaro para confessar seu crime e dizer adeus. A cena é composta de duas tomadas, a primeira dura dois minutos e 18 segundos, e a segunda, quase quatro minutos. Toda a ação é simples e simétrica, estruturada no padrão chegar/ficar/partir. Okita entra pela varanda e a câmera a segue pela esquerda em um plano médio (Fig. 3.101) para confrontar Utamaro e os moradores da casa. O clímax da cena é a confissão, quebrada por um único corte. Depois disso, Okita se levanta e, determinada a se entregar à polícia, sai, seguida por um *travelling* pela direita e o maior *close-up* do filme (Fig. 3.102). As outras se apressam em acompanhá-la até a porta, mas Utamaro fica atrás se debatendo com as algemas e murmurando: "Queria tanto desenhar!". Como Mizoguchi, Utamaro busca a imagem expressiva: o sofrimento de Okita nela inscreve uma beleza patética que o artista deseja ardentemente captar.

Os *close-ups* de Okita entrando e saindo da sala marcam um momento notável da encenação, também filmada em planos aproximados. Quando ela está lá dentro, Utamaro pergunta se ficou louca. Ela cai de joelhos diante dele dizendo que não (Fig. 3.103). Yukie e Oshin vêm se ajoelhar atrás dela. Depois de declarar que não aceitará um amor insípido, Okita desliza em direção a Utamaro, perguntando: "O retrato que fez de mim não manifesta o mesmo pensamento?" (Fig. 3.104). Na linha do olhar, Mizoguchi corta para um *close-up* médio (Fig. 3.105).

O corte acentua o sentido do diálogo: Okita reconhece que a arte de Utamaro foi capaz de captar sua insana busca por um amor perfeito. Curiosamente, entretanto, o corte nos aproxima um pouco mais da ação, sem ajuste de ângulo. Eisenstein e outros diretores soviéticos exploraram esse tipo de corte axial. Kurosawa também. Mas ele foi evitado pelos cineastas do cinema sonoro, porque é como que uma súbita comoção, um salto em direção do público. E aqui a mudança de escala é tão suave que ninguém duvida de que Mizoguchi pudesse ter sustentado a tomada anterior. Então, por que esse novo enquadramento? Evidentemente, Mizoguchi não quer que Utamaro esteja visível no

3.103 Okita se senta.

3.104 Okita se aproxima de Utamaro.

3.105 Corte para Okita: agora Utamaro e seu editor, Take, estão apenas na borda da ação.

3.106 Ela fala de seu amor por Shozaburo, olhando para cada homem e perguntando: "É isto, o amor?". Sua resposta não vem deles e sim de trás.

3.107 Yukie levanta a cabeça e desliza um pouco para a frente. À medida que vai se tornando o foco da imagem, Yukie afirma que entende e agora sabe "o caminho que uma mulher deve tomar".

3.108 Yukie abaixa a cabeça e Oshin fala lá de trás: "Eu também".

novo trecho da ação, que vai focalizar Okita. Mas não pode afastá-lo dela, pois seria muito incoerente, já que o artista está verdadeiramente preocupado com seu destino. Portanto, o corte simplesmente o tira de cena, pelo menos até o clímax da tomada. E por razões que logo ficam claras, Mizoguchi faz um corte direto, porque quer preservar o ângulo ligeiramente inclinado, de cima para baixo.

O final da cena (Figs. 3.106-3.112) nos recorda o que Feuillade já sabia: enquadramentos fechados não precisam transmitir apenas uma ififormação, como, por exemplo, a reação no rosto do personagem (Figs. 2.74-2.75). O *close-up* médio e prolongado de Mizoguchi pode oferecer as mesmas ressonâncias expressivas que encontramos em tomadas como a morte de Otoku em *Crisântemos tardios*. Ele constrói a cena da confissão de Okita com movimentos mínimos (ela virando a cabeça ou deslizando um pouquinho para a esquerda ou para a direita), com os outros rostos escondidos por estarem fora-de-campo (Utamaro, Take), por estarem encobertos por Okita, ou por estarem abaixados (mulheres atrás dela). O plano aproximado pode também intensificar o efeito hipnótico que Mizoguchi procura. Ele desloca nossa atenção de um ponto a outro por mudanças de foco e viradas de rosto de Yukie e Oshin antes de criar um clímax ao fazer Okita trazer o rosto para mais perto de Utamaro do que jamais esteve (a tática evoca Kikugoro se curvando sobre a Otoku que expirava). Agora, podemos compreender o *close-up* final e ambivalente de Okita partindo num crescendo pictórico, com a intenção de traduzir as "complicadas nuanças" de seu estado de espírito (Fig. 3.102). E o ângulo elevado que Mizoguchi sustenta depois do corte para um plano aproximado continua a incluir as outras mulheres e suas reações, ecos pungentes da confissão de Okita. A tomada pode também aludir ao "canto de ilusão" tão central na arte japonesa: o ponto de vista de onde se olha uma sala de cima para baixo, com figuras dispostas para dissimular as junções entre as paredes, o chão e as telas.[70] O retrato de um artista da era Edo pode também estar reproduzindo esquemas que ele tanto admirava.

Quando terminou a ocupação americana em 1952, a indústria cinematográfica japonesa estava crescendo vertiginosamente. Apesar das tentativas americanas de quebrar os conglomerados, os seis maiores estúdios dominavam a cena, mantendo o controle de cinco cadeias de salas de cinema. As companhias logo resgataram os filmes "feudais" (*chanbara*) e multiplicaram as comédias e os gêneros românticos. A produção saltou de 200 títulos em 1950 para mais de 500 em 1956, e a indústria de cinema japonesa voltou a ser a mais prolífica do mundo.

Muitas gerações competiam nesse concorrido campo. Ozu, Naruse, Gosho e outros diretores mais velhos mantinham a tradição da decupagem tijolo por tijolo, trabalhando dentro do ambiente protegido dos estúdios Shochiku e Toho. Cineastas que

70. A respeito do "canto de ilusão", ver Donald Weismann. *The visual arts as human experience*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974, pp. 184-188.

3.109 Logo que Oshin abaixa a cabeça, o ângulo fica mais inclinado e elevado, acima de Okita, que se endireita e declara que vai se entregar às autoridades.

3.110 Ao escutar tal declaração, as mulheres que estão atrás dela levantam as cabeças.

3.111 Na próxima fase da cena, Okita se despede. Ela faz reverência a Utamaro, agora ocupando um lugar de destaque, por uma leve panorâmica e porque as mulheres escondem o rosto, inclinando-se para o chão.

3.112 Então, Okita levanta a cabeça, recua um pouco e se lança mais perto de Utamaro do que jamais esteve, dizendo: "Uta, depois da minha morte, por favor, seja generoso com a prancha de madeira da gravura de Okita!". Em seguida, levanta-se e se arrasta para fora, acompanhada por um *travelling* aproximado já mostrado (Fig. 3.102).

começaram a dirigir durante a guerra da China, como Kurosawa, Kinoshita Keinosuke e Imai Tadashi, tomaram a frente juntamente com Ichikawa Kon, Kobayashi Masaki e Shindo Kaneto, que eram um pouco mais jovens. Muitos diretores adotaram a grande-angular, a estética da profundidade de campo que estava se tornando uma norma internacional, juntamente com o primeiro plano arrojado. Alguns poucos diretores, algumas vezes, incorporavam composições densas ao estilo pictórico anterior à guerra, assim como apresentavam inovações visuais singulares (Kurosawa era mestre neste último ponto). Muitos dos jovens realizadores se mostraram versáteis, passando por vários gêneros e técnicas, mas nenhum, ao que parece, foi aperfeiçoando um conjunto de premissas estilísticas a cada novo filme que fazia.

Nesse contexto, Mizoguchi só poderia parecer um retrocesso. Ainda amplamente respeitado, ele, entretanto, foi obrigado a trocar de estúdios, a adaptar romances e, no mais das vezes, a acrescentar elementos sexuais aprovados pela ocupação. Em *O destino de madame Yuki* (1950), uma mulher estuprada pelo marido, cheia de culpa, extrai satisfação da brutalidade dele. *Senhorita Oyu* (1951) tematiza um discreto *ménage a trois*. Em *Senhora Musashino* (1951), um homem atraído por uma antiga amante, começa a namorar mulheres mais jovens, só para puni-la. O erotismo sempre esteve presente na obra de Mizoguchi, mas esses filmes, assim como *Contos da lua vaga depois da chuva* (1953), com a explosão de sensualidade onírica de Lady Wakasa, extrapolaram nesse aspecto. Apesar de todas as concessões, o diretor confessava não compreender o gosto do público jovem.[71]

Foi resgatado por seu velho amigo Nagata Masaichi. Daiei, a companhia de Nagata, tinha poucos filmes, mas, quando Rashomon (1950) ganhou o primeiro prêmio de Veneza para melhor filme estrangeiro, começou a visar o mercado internacional. Embora o Japão estivesse ainda mergulhado na pobreza, com um décimo da renda *per capita* dos Estados Unidos, tornou-se o primeiro país asiático a atrair a atenção do mundo por seu cinema. Os festivais homenagearam *Mãe* (1952), *Onde chaminés são vistas* (1953), *Os sete samurais* (1953) e *A harpa de Burma* (1956). O filme de Kinugasa, *Portal do inferno* (1954), ganhou dois Oscars, um por melhor filme estrangeiro e outro por melhor figurino – um acontecimento impensável, mesmo alguns anos antes.

Graças ao mercado dos festivais, a sorte de Mizoguchi mudou. *Oharu* ficou só em nono lugar na lista de *Kinema Jumpo*, mas ganhou o prêmio principal em Veneza em 1952. Deixou o estúdio Shintoho pelo Daiei, que bancou todos os projetos subseqüentes. Com *Contos* colocado em terceiro lugar na revista japonesa e tendo conseguido outro prêmio principal em Veneza, seu prestígio aumentou muito. Agora podia tratar de temas importantes e grandes orçamentos. Ganhador de Veneza pela terceira vez com *O intendente Sansho*, em 1954, foi convidado a fazer parte da diretoria do Daiei. Não estava completamente livre da interferência do estúdio ou de ter de fazer algum projeto compulsório (como, por exemplo, *A princesa Yang Kwei Fei*, 1955, uma co-produção com Hong Kong) e seus filmes ainda atraíam pouca atenção na bilheteria local. Mas, por um ano ou dois depois de *Oharu*, a crítica passou a elogiar seu trabalho, que começava a ganhar festivais e entrar no mercado internacional. Em 1954, Mizoguchi recebeu um prêmio do Ministério da Educação por toda sua obra.

O final de sua vida, entretanto, foi bastante difícil. Sofria de leucemia e estava bem frágil durante a filmagem de *Rua da vergonha* (1956). Seus três últimos filmes – *A princesa Yang Kwei Fei*, *A nova saga do clã Taira* (1956) e *Rua da vergonha* – não figuraram na lista de *Kinema Jumpo*, porque, como sugere um observador, muitos críticos consideraram-nos "realizações puramente comerciais, superestimadas pelos ocidentais".[72] Muitos se surpreenderam com seus trabalhos no Daiei, por sua subserviência ao crescente circuito dos festivais, com um exotismo *kitsch*. De verdade, a produção do pós-guerra de Mizoguchi colocou em questão toda sua obra. Era chamado de "pessimista romântico", pois seus filmes tematizavam problemas sociais sem propor soluções.[73] Vários críticos jovens preferiam diretores de esquerda, entre eles Imai Tadashi, cujos filmes focalizavam questões sociais e sempre ganhavam de Mizoguchi na lista dos melhores da *Kinema Jumpo*. Os críticos mais velhos continuavam a dar destaque a Ozu, Naruse e Gosho, que extraíam, de vidas comuns, o brilho de um diamante. A elegância aristocrática de Mizoguchi, assim como seu gosto pela dramaturgia *shinpa*, estavam fora de moda.

Sua admiração pela arte clássica só confirmava o passadismo de que era acusado. Sempre comparava o cinema ao *e-makimono*, a pintura em rolo que mostra o desenvolvimento de uma seqüência.[74] Como outros diretores dos monumentais *jidai-geki*, o diretor já tinha citado a visão panorâmica, característica do *e-makimono* e das telas de pintura (Fig. 3.71). As cenas de alegria sensual no lago, com a princesa e o ceramista, em *Contos*, foram criadas com base em uma paisagem desenhada por Ogata Korin, um dos mais famosos pintores do século XVII.[75] Contrariamente à grande parte dos cineastas elogiados pelos críticos dos anos 1950, permanecia fiel à estética pictórica dos anos 1930, quando ele e seus contemporâneos estavam experimentando modalidades de planos especificamente japonesas. Numa entrevista de 1952, Mizoguchi falou com admiração sobre a "densidade" da arte japonesa, afirmando que as pinturas a nanquim dos séculos XV e XVI possuíam "uma intensidade sugestiva incalculável, que sempre busquei transpor para seus filmes".[76]

Parece que não levou a sério a rivalidade com seus contemporâneos japoneses. Via William Wyler como seu único páreo no circuito dos festivais e temia que *Roman Holiday* ganhasse de *Contos*. Quando via um filme de Wyler, Mizoguchi marcava o tempo das cenas e das tomadas.[77] Mesmo assim, parece que não se preocupava em competir na

71. Harold Strauss. "My affair with Japanese movies". *Harper's* 211, n. 8 (agosto de 1955), p. 57.

72. Iwazaki. *Kenji Mizoguchi*, *op. cit.*, pp. 457-458.

73. Para uma amostra da reação crítica aos últimos filmes, ver Andrew e Andrew. *Kenji Mizoguchi*, pp. 185-216.

74. Citado em *Miyagawa Kazuo*, Film Center monograph n. 82. Tóquio: Kokuritsu Kindai Bijutsu-kan Film Center (junho de 1984), p. 12. Ver também Joanne Bernardi. "*Ugetsu Monogatari: The screenplay*". *In*: Gerald O'Grady (org.). *Mizoguchi the master*. Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996, p. 29.

75. Saso Tsutomu e Nishida Nobuyoshi. *Eiga dokuhon Mizoguchi Kenji: Joen no hate no onna tachiyo, genmu eno riarisumu* [Reading Kenji Mizoguchi: Women at the end of passion, realism for phantasms]. Tóquio: Firumu Atosha, 1996, pp. 35-40.

76. Citado por Takizawa. "Before filming", p. 13. Mesmo nos últimos anos, entretanto, Mizoguchi permaneceu cosmopolita em seus gostos, afirmando que *Women of the night* foi influenciado pelos trabalhos do pós-guerra de Picasso. Morris. *Mizoguchi Kenji*, p. 12.

77. Shindo. *Aru eiga kantoku no sho*, pp. 63-64.

loteria do plano-seqüência (seus planos já eram muito mais longos do que os de Wyler e literalmente de qualquer outro diretor). Mizoguchi comentou com Yoda que admirava o "enquadramento vertical" de Wyler – provavelmente os enquadramentos com a câmera empilhando faces de baixo para cima.[78] Ao estudar Wyler, Mizoguchi parece estar procurando maneiras de introduzir ainda mais elementos em cada imagem.

Competição ou cooptação? Noël Burch propôs que, depois de *O amor de Sumako*, Mizoguchi alinhou seu trabalho com "uma das tendências dominantes de Hollywood naquele tempo: o plano-seqüência *à la Wyler*".[79] Burch identifica o "sistema de representação" de Mizoguchi com "a radical distância da câmera, dos planos-seqüência, dos *travellings*" e afirma que estes evoluíram para "um academicismo decorativo, uma abordagem oportunista da decupagem, limitada a adaptar alguns traços de seu sistema anterior para caber dentro da moldura dos códigos de Hollywood".[80] Por exemplo, em *Utamaro*, "o plano-seqüência é fortemente subserviente aos códigos ocidentais e há freqüentes *close-ups*... Observa-se a tentação dos códigos do Ocidente conquistador e a nostalgia por um passado exemplar de rigor pessoal e nacional".[81]

Entretanto, as técnicas que Burch enumera não formam o quadro completo do estilo do diretor. Mizoguchi, durante toda sua carreira, realizou experimentações de estilo (montagem de 180° em contraposição à tomada única; grande primeiro plano com *close-up* em contraposição ao primeiro plano vazio com profundidade de campo).[82] Para Burch, cortar uma tomada com um *close-up* é correr o risco de se dobrar às normas ocidentais. Ocorre que Mizoguchi estava se rendendo aos princípios hollywoodianos desde 1920, mas do seu jeito, como um ponto de partida. Depois, acrescentava outros esquemas bem mais idiossincráticos, que partilhava com seus colegas. Ironicamente, é possível defender a tese de que Mizoguchi teria adotado mais completamente as normas ocidentais com o orçamento baixo dos tempos de guerra como em *Miyamoto Musachi* e *A famosa espada Bijomaru*. Mas, então, a idéia de Burch de que os realizadores foram levados a adotar o paradigma hollywoodiano pelas forças da ocupação ("Ocidente conquistador") deve ser questionada.

Não devemos esquecer que, até os anos 1950, em princípio, nenhum outro cineasta, nem no Japão nem nos Estados Unidos, estava fazendo filmes com uma encenação tão complexa quanto a de Mizoguchi. A disparatada comparação com Wyler ou Cukor se torna implausível quando se observa a encenação de *Os melhores anos de nossas vidas* (1945) ou *O tipo que se casa* (1952) – são bons filmes, mas estão a milhas de distância da precisão e delicadeza que encontramos mesmo em um Mizoguchi menor (*Os músicos de Gion*, 1953). Vale também lembrar que, para críticos ocidentais que repudiavam a estética da *mise-en-scène*, os filmes que Mizoguchi supostamente teria realizado segundo os códigos hollywoodianos eram monótonos e desinteressantes. Ado Kyrou afirmou sobre *Os amantes crucificados*: "A direção é chapada. A câmera fica distante, é tudo muito educado. Não se pode fazer bons filmes sem *close-ups*".[83] Sobre *Contos*, Paul Rotha escreveu que Mizoguchi se tornara um "diretor prosaico", por desenvolver a narrativa em planos gerais.[84]

Era quase sempre mais ousado dentro da tradição do plano-seqüência do que os críticos pensavam: com base em seu sistema de representação, experimentou diferentes procedimentos (variedade da escala de planos, graus de profundidade, câmera fixa e câmera móvel, figuras estáticas e figuras em movimento). Penso que é justo afirmar que o idioma de sua última fase está mais próximo de *A feiticeira das águas* e *Oyuki, a madona* do que da severidade de *Crisântemos tardios* e *Os 47 Ronin*. Se tais exercícios de austeridade forem considerados como uma referência de Mizoguchi, então, qualquer coisa mais diversificada vai dar a impressão de que o diretor fez concessões. Embora eu também me encante com a inventividade que ultrapassa os limites vigentes, elevar essa ousadia a critério de excelência parece uma visão muito estreita de estilo. Simplesmente recusar o *close-up* não é garantia de depuração artística (como prova o pesado e vagaroso cortejo de filmes "minimalistas" desde os anos 1970). O rigor estilístico pode se tornar um rigor mortífero. A tarefa do crítico é considerar tanto as funções como os efeitos. Já vimos como uma análise mais detalhada do discurso cinematográfico, como a que fizemos da confissão de Okita a Utamaro (Figs. 3.101-3.112), pode articular produtivamente uma variedade de aspectos.

É verdade que, por volta de 1950, Mizoguchi parece ter encontrado soluções para as principais questões que formulou. Havia criado um estilo "distintamente japonês", que responderia a um leque de demandas culturais, desde o orgulho por sua tradição artística até o nacionalismo político. Apropriou-se da riqueza artística encerrada nas tradicionais técnicas pictóricas que seus colegas haviam deixado intocadas. Havia criado um cinema hipnótico concentrado na imagem densa, matizada por deslocamentos espaciais imprevisíveis e sutis modificações nos detalhes. Deixou o plano prolongado discretamente expressivo por meio das convenções da estética *shinpa* e das *performances* nuançadas. Desse ponto de vista, os últimos filmes apresentam destilações de seu sistema de encenação característico. Também relembram seu momento de formação. Nenhum

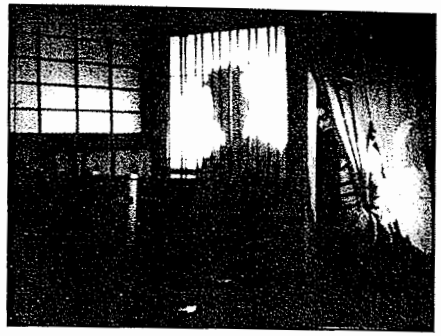
78. Yoda. *Souvenirs, op. cit.*, p. 116. Segundo Yoda, depois de elogiar Wyler, acrescentou: "Isso é tudo que aprendi com ele".
79. Burch. *To the distant observer, op. cit.*, p. 244.
80. *Ibid.*, p. 276.
81. *Ibid.*, p. 243.
82. Robert Cohen aponta vários usos da montagem de ponto de vista em Mizoguchi em *Textual poetics in the films of Kenji Mizoguchi: A structural semiotics of Japanese narrative*. Tese de doutorado, UCLA, 1983.
83. "Le Festival de Cannes au jour le jour". *Positif*, n. 14/15 (novembro de 1955), p. 78.
84. Paul Rotha. "Films and filming". *In*: Keiko McDonald (org.). *Ugetsu*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993, p. 127.

de seus colegas preservou com tanta integridade, como se num arquivo, o sistema de representação desenvolvido antes da guerra. Kurosawa e outros criaram uma técnica robusta fundada nos impulsos caligráficos dos anos anteriores (utilizando livremente filmes soviéticos e americanos), ao passo que o plano-seqüência de Mizoguchi resgata, com delicadas reverberações, o universo do imaginário pictórico japonês. Nesse sentido, pode ser considerado um conservador, mas o que ele "conserva" vira um recurso inexaurível em suas mãos.

Nos anos 1930 e 1940, tinha aperfeiçoado estruturas corriqueiras. Agora destilava, refinava. Em *Os 47 Ronin*, usa os efeitos de velar para evocar o sobrenatural (Fig. 3.113). Em 1947, em *As cinco mulheres de Utamaro*, tinha mostrado Okita agarrando a faca para vingar-se, empregando uma composição com moldura e uma sombra quase expressionista (Figs. 3.114-3.115). Em *Oharu, a vida de uma cortesã*, como vimos, ele encobre a faca quase completamente, para depois deixá-la brilhar, quase imperceptível, na extremidade do quadro (Fig. 3.10). Em outros filmes, mostra seu fascínio pelas treliças, experimentando direções inusitadas (Figs. 3.116-3.118). Também formula questões singulares. Multiplica o número de figuras cujas faces pode esconder, enquanto empurra a ação para uma distância cada vez maior da câmera (Figs. 3.119-3.120). Em *Crisântemos tardios*, tinha colocado as mínimas viradas de rosto de Otoku em seu leito de morte no centro de um quadro vazio (Figs. 3.82-3.83). Mas, ele parece perguntar, e se Lady Musashino expirasse em um quadro mais cheio, com um rosto ainda menor que o de Otoku, fazendo um movimento ainda mais suave (Figs. 3.121-3.122)?

Se isso for academicismo, é preciso dele extrair suas grandes lições. Que todo jovem cineasta veja qualquer um dos últimos filmes de Mizoguchi. Que veja como o que é mais significativo chega até nós sem esforço, freqüentemente em reenquadramentos mínimos das figuras ou em simples panorâmicas. Que o estudante observe como o que é mais dramaticamente importante pode se encolher ou se esconder – às vezes discretamente, outras bem à mostra. Que o estudante capte como as primeiras fases da trama deixam seus rastros em atalhos e frestas, para serem reativados quando necessário (freqüentemente, quando menos se espera). Se o estudante deseja a mobilidade da câmera (todos querem), que observe o ritmo de um simples *travelling* a provocar o alinhamento, o desvio e o reencontro das figuras e do fundo: uma coreografia compacta de oscilações delicadas e sem áreas neutras no quadro. E nada daquela histeria de andanças e falações dos filmes de hoje. E sobretudo, que o estudante considere como quase toda imagem capta nossa atenção pela composição esplêndida (de que se deve esquadrinhar cada detalhe), pelo poder de transmitir o conflito dramático (que se deve observar procurando por olhares, expressões faciais, contrastes na composição ou chegadas iminentes) e pela tensão emocional que perpassa o campo (nele pode irromper a violência ou acontecer a retirada para a intimidade do sentimento). A "prodigiosa intensidade sugestiva" que Mizoguchi tanto admirava na arte japonesa ali está concentrada e esperando ser descoberta por nossa sensibilidade. Num tempo em que a

3.113 *Contos da lua vaga depois da chuva* (1953): telas e véus evocam a vida sobrenatural da princesa.

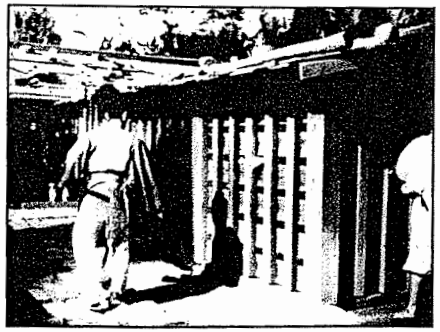


3.114 *Utamaro*: Okita corre para trás da tela e aparece, então, o característico traço de Mizoguchi no intervalo entre a cortina e a parede, antes de...

3.115 ... sua silhueta revelar suas intenções assassinas.

3.116 Em *O intendente Sansho* (1954): a grade se torna um tema, a prisão de uma mãe...

3.117 ... torturada no bordel...



3.118 ... está ligada à captura de seu filho.

3.119 O atormentado triângulo amoroso de *Senhorita Oyu* (1951).

3.120 *Senhorita Oyu.*

3.121 *Senhora Musashino* (1951).

3.122 *Senhora Musashino.*

"educação visual" significa achar normal as explosões sem sentido da montagem que supostamente dinamizam uma cena, Mizoguchi (como Ozu, mas de maneira diferente) nos dá tempo para tudo contemplar. O mínimo que se pode fazer com essa obra é tratá-la como uma Academia para o Estudo da Encenação.

Seu último filme é um bom exercício de pós-graduação. *Rua da vergonha* tem várias linhas de enredo que se entrecruzam, como em *Utamaro*, só que dessa vez em um bordel. Enquanto o parlamento debate a abolição da prostituição, seis mulheres estão unidas por seu trabalho em Dreamland, no bairro Yoshiwara, em Tóquio. Uma sustenta o marido doente e um bebê; outra tem um filho adulto que se envergonha dela; outra só quer enganar os homens. Nesse emaranhado sórdido, perambula Mickey, o equivalente dos anos 1950 da *moga* de *Elegia de Osaka*. Colocando a faixa na saia justa, jogando o rabo de cavalo para lá e para cá, atropelando todos os clientes, fumando, mascando chicletes e comendo biscoitos (algumas vezes tudo ao mesmo tempo), Mickey traz a vulgaridade do pós-guerra à casa dos prazeres genuinamente neoclássica Dreamland. Com humor

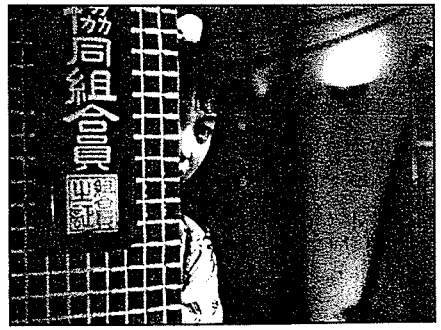
3.123 *Rua da vergonha* (1956): o pessoal da Dreamland e os clientes habituais são apresentados em molduras com profundidade de campo.

3.124 *Rua da vergonha*: um leve movimento de cabeça do chefe do bordel encobre o rapaz da cozinha, bem longe e à esquerda do centro...

3.125 ... e ativa novas zonas de espaço à direita, que se estendem bem para o plano de fundo.

3.126 Shizuko sendo preparada para sua primeira noite.

3.127 *Rua da vergonha*: o último plano.



3.128 *Rua da vergonha*: o último olhar. Compare com as Figs. 3.35 e 3.114.

amargo e autêntico excesso, *Rua da vergonha* é um filme muito pedagógico em como filmar grupos. Vemos uma profusão de salas adjacentes e molduras para a composição dos quadros (Fig. 3.123). Vemos seqüências aparentemente banais que se decompõem em camadas de planos primorosamente articulados. Vemos também disposições arrojadas em extravagantes profundidades que deslizam a partir do plano médio movidas por minúsculos movimentos (Figs. 3.124-3.125). A idéia de um simples *close-up* perde completamente o sentido: aqui, até os planos aproximados estão carregados de informação (Fig. 3.126).

No final do filme, a jovem garçonete Shizuko – uma personagem secundária até agora – é vestida e maquiada para receber seu primeiro cliente. Ela é mandada para fora e Mickey lhe mostra como atrair a atenção de um homem. Notícias pelo rádio anunciam que a lei antiprostituição não passou. Depois de olhar para os lados, Shizuko timidamente nos olha por trás de um pilar (Fig. 3.127), depois volta a esconder metade do rosto (Fig. 3.128). Finalmente, trazendo-nos um plano aproximado de um personagem, o quadro lembra a última imagem da *Elegia de Osaka*. Mas essa visão é mais prolongada e atravessa uma série de pequenas mutações. As expressões de Shizuko passam rapidamente da timidez para a excitação infantil e para a incerteza apreensiva e para... o quê? Um plano e tanto para terminar um filme, que dirá uma carreira.

Nada de plano-seqüência, nada de enquadramento distante, nada de movimento de câmera, nada de *chiaroscuro*. Essa imagem é mesmo de Mizoguchi? Completamente. Pela última vez, o jogo de velar e desvelar se inscreve no brilho de um olhar atento, traçando primorosas modulações da emoção.

4
ANGELOPOULOS, OU A MELANCOLIA

Theodoros Angelopoulos talvez seja o último a acreditar no cinema como declaração heróica. Seus filmes mostram as agonias da civilização moderna – os regimes totalitários, a miséria de imigrantes apátridas, o desencantamento da esquerda. Buscam as raízes dessas condições na história ou, como ele às vezes afirma em entrevistas, História.[1] Cada filme apresenta uma viagem, afirma, e "a viagem engloba todas as emoções humanas, do amor e da sexualidade ao ódio e à guerra".[2] Suas cenas são impregnadas de símbolos poderosos e referências mitológicas à *Odisséia* e à tragédia ática. Extrai seus diálogos da poesia de Homero, Eliot e Georges Seferis. A alegoria e a iconografia aparecem com literalidade despudorada: uma tumultuada dança de cartazes de rua dramatiza o conflito político ou um barco deslizando com bandeiras soltas ao vento representa o fim de um movimento político. Não pensa duas vezes em colocar o mesmo ator representando vários papéis, sugerindo que a ação está acontecendo na mente do personagem (nada menos do que um diretor de cinema) – como se ele não soubesse que esses artifícios saíram de moda junto com os sapatos de plataforma e os anéis de humor. Trabalha no limiar do desconforto. Em *O olhar de Ulisses* (1995), uma colossal cabeça de Lênin é colocada em um barco e flutua pelo Danúbio com uma sombria trilha sonora (Prancha 4.1). Angelopoulos nos conta que a seqüência marca a morte do comunismo para ele e para sua geração.[3] A angústia moderna é por ele traduzida de maneira magistral para seus admiradores ou bombástica para os outros.

1. Em seus filmes épicos, diz ele, a "História com H maiúsculo" toma o lugar central. Ver Andrew Horton. "'What do our souls seek?' Uma entrevista com Theo Angelopoulos". *In*: Andrew Horton (org.). *The last modernist: The films of Theo Angelopoulos*. Westport: Praeger, 1997, p. 109.
2. *Ibid.*, p. 98.
3. *Ibid.*, p.104.

Na verdade, parte da fascinação do cinema de Angelopoulos é seu anacronismo quase ingênuo. Esse diretor, tão afinado com a história (ou História), tão sensível à emigração pós-comunismo e à guerra dos Bálcãs, parecia desconhecer o passadismo de suas ambições artísticas. Com a maior ousadia, propõe uma trilogia com nada mais nada menos do que a história do século XX ajustada aos mitos de Édipo e Antígona.[4] Sem se importar com a moda, nunca parece se preocupar se seus filmes vão parecer excessivamente pesados ou rebuscados. Nada de pastiche pós-moderno, mudança de tom ou auto-ironia. Nada de referências lúdicas: a cada momento, busca ressonâncias profundas. Sempre foi leitor de grandes mestres da poesia grega, como Seferis e Cafavy, assim como dos romances de Faulkner, Joyce e Stendhal, o que se reflete nas aspirações literárias de seus filmes. A cultura de massa aparece como uma vulgar garatuja na paisagem (a canção popular no lúgubre café de *O apicultor*) e o cinema é citado só em seu tom mais grave (Murnau, Dreyer, Bergman). Crescendo num tempo em que fazer cinema solene era a melhor prova de que o cinema poderia ser elevado à categoria de arte, junto com a poesia, o teatro e a literatura, Angelopoulos se voltou para temas difíceis de elucidar: a guerra, a repressão e o fracasso no amor. Correndo o risco de ser pretensioso, acredita que a seriedade absoluta deve permear sua arte e suas questões.

Tenho de confessar minha afeição dividida em relação a seus filmes extensos, majestosos, irritantes. Alguns deles (por exemplo, *O olhar de Ulisses, A eternidade e um dia*, 1998) parecem-me ter falhas graves, afirmam exageradamente o tema e perdem em densidade narrativa. Outros, como *A viagem dos comediantes* (1975) e *Os caçadores* (1977), são realizações notáveis, mas, com freqüência, são mais bem lidos em comentários críticos do que vistos na tela. Já *Alexandre, o grande* (1980), *Viagem a Citera* (1983), *Paisagem na neblina* (1988) e *O passo suspenso da cegonha* (1991) são, para mim, autênticas obras-primas, atingindo grandeza sem grandiosidade. Apesar das reticências, todos os filmes contêm seqüências deslumbrantes e todos sustentam, algumas vezes brilhantemente, a tradição da encenação e da filmagem, que é o tema deste livro. Se, para mim, Angelopoulos é mais um sintetizador do que um inovador, isso não compromete em nada o seu mérito. Num cinema europeu com trama superficial, em que a decupagem padronizada e os grandes *close-ups* dominam tanto quanto em Hollywood, pelo menos um artista afirma com teimosia sua grandiloqüência e persiste em cultuar a imagem pregnante.

> Penso que outros diretores gregos não têm os mesmos problemas que eu tenho. Sendo grego, sou parte do cinema grego, mas não num sentido provinciano, geográfico. No que diz respeito ao estilo, então, aí não há aproximação possível.
>
> *Theo Angelopoulos*[5]

4. Andrea R. Vaucher. "Famed Greek helmer sets trilogy". *Variety* (16-22/9/2002), p. 21.
5. Citado em Tony Mitchell. "Animating dead space and time: *Megalexandros*". *Variety* (16-22/9/2002), p. 31.

Nascido em Atenas em 1936, Angelopoulos viveu sua juventude durante a Segunda Guerra Mundial e a guerra civil grega (1946-1949). Depois de se formar em Direito e fazer o serviço militar, foi para Paris, no começo dos anos 1960, para estudar cinema. De volta a Atenas, começou escrevendo crítica de cinema para um jornal de esquerda, *Mudança Democrática*. Em 1967, os generais deram um golpe e instalaram no governo George Papadopoulos como líder nacional. Angelopoulos começou sua carreira de cinema durante o governo da junta militar, trabalhando como ator e como produtor associado de vários filmes até dirigir o curta *A emissão*, em 1968. Apesar do opressivo clima político, um grupo de jovens diretores emergiu no final dos anos 1960, conseguindo driblar a censura de alguma maneira. Os militares ficaram no poder até 1974, um ano antes do primeiro sucesso internacional de Angelopoulos com seu terceiro longa, *A viagem dos comediantes*. Desde então, foi o mais festejado diretor grego e um dos mais homenageados do mundo.

A geração de Angelopoulos trabalhava em condições bem piores do que a dos anos dourados do cinema grego. No meio das ruínas da Segunda Guerra Mundial e da guerra civil, os empreendedores construíram um estúdio pequeno, mas próspero. A produção era intensa, com mais de 250 filmes realizados nos anos 1950 e mais de 1.400 durante os anos 1960. Comédias, musicais, melodramas e dramas pastorais (*foustanellas*), todos repletos de estrelas populares que traziam público ao cinema. Os equipamentos de som seguiam os padrões europeus, não só melhorando a qualidade local, mas também atraindo produções estrangeiras. Uma escola de cinema foi fundada em 1951 e uma cinemateca em 1957. O primeiro festival de cinema nacional teve lugar na Tessalônica (Salônica) em 1960. Os filmes gregos começaram a ser distribuídos em outros países, principalmente *Nunca aos domingos* (1961) e os dramas de Michael Cacoyannis (*Electra*, 1962; *Zorba, o grego*, 1964). Cacoyannis e outros jovens diretores tornaram-se assíduos nos festivais. Mesmo a chegada dos generais não abafou a produção, já que o próprio governo financiava filmes históricos e espetáculos patrióticos.

O que os críticos locais chamam de "cinema novo grego" foi conseqüência de mudanças na cultura cinematográfica no final dos anos 1960. Cacoyannis e outros diretores estabelecidos fugiram do regime de Papadopoulos, criando espaço para a nova geração. Em resposta à ditadura, e afinados com os movimentos da nova esquerda espalhados pelo mundo, os diretores começaram a se posicionar politicamente e fazer um cinema socialmente crítico; pelo menos, crítico o suficiente para passar pela censura. Além disso, a televisão nacional chegou em 1971 e imediatamente provocou queda de bilheteria. Em 1968, a bilheteria anual tinha alcançado a mais alta cifra, 137 milhões; mas, por volta de 1973, já tinha caído para 70 milhões. Com a derrocada do cinema comercial, o cinema novo grego apresentava filmes artísticos e subjetivos. A ponta de lança foi o primeiro filme de Angelopoulos, *Reconstituição* (1970), que ganhou quatro prêmios em Tessalônica, firmando-se assim como o primeiro trabalho maduro de uma geração ascendente. Os diretores não precisavam dos estúdios e levantavam fundos com

companhias francesas, italianas e americanas, assim como no Centro de Cinema Grego, fundado em 1980.[6]

Apesar dos elogios e subsídios, o cinema novo grego não conseguiu retomar seu público, que continuou a cair vertiginosamente até 7 milhões em 1993. Produzia uma média de 12 a 24 filmes por ano, mas o cinema americano, assim como alguns poucos filmes importados da França e da Itália, faziam mais bilheteria. A maioria dos gregos não assistia a filmes gregos, menos ainda ao cinema hermético de Angelopoulos e sua turma. Seus filmes eram distribuídos principalmente no circuito dos festivais, que, mesmo informais e descentralizados, estavam se tornando a única rede de distribuição internacional comparável à de Hollywood. Angelopoulos já não mandava filmes para o festival de Tessalônica para competir, em parte, por preocupação de dominar os prêmios e, em parte, porque seu lugar era mesmo Cannes.

A carreira de Angelopoulos tem a coerência autoral característica de um diretor dos anos 1970 cuja aspiração é o cinema de arte. *Reconstituição* lança um olhar crítico às aldeias gregas. Seus quatro filmes seguintes são uma interpretação da história da Grécia moderna. *Dias de 36* (1972) investiga a ditadura do general Metaxas (1937-1941) e *A viagem dos comediantes* faz um vaivém entre o período da ocupação nazista e o conflito civil no pós-guerra. Já em *Os caçadores* retrata os anos da guerra civil (1944-1949) até meados dos anos 1960, por meio de uma estratégia narrativa poderosa: caçadores encontram o cadáver de um partidário da guerra civil, como se tivesse sido morto no dia anterior. *Alexandre, o grande* completa o ciclo, focalizando o período da virada do século até os anos 1930, tematizando a tirania de um bandido sobre um vilarejo remoto organizado como uma comuna.

Em toda essa tetralogia, os indivíduos simbolizam forças coletivas, políticas ou mitológicas. Os atores viajantes chamam-se Electra, Orestes e assim por diante; Alexandre, o bandido, é uma versão brutal de seu lendário homônimo; os caçadores existem somente como tipos identificados com posições políticas. *Viagem a Citera* marca um novo estágio na obra de Angelopoulos, já que agora os personagens que encarnam as forças políticas são mais tradicionalmente estruturados. O velho comunista Spyros, libertado da prisão, retorna a seu vilarejo na Macedônia. Essa situação simples é enriquecida pela imaginação de um diretor de cinema que medita sobre um argumento e que, no filme-dentro-de-um-filme, encontrará em Spyros uma figura paterna mítica. Meditações mais profundas sobre solidão e idade estão presentes em *O apicultor* (1986), sobre um professor e apicultor amador que subitamente abandona a família e embarca numa viagem pela Grécia moderna, árida e improdutiva. *Paisagem na neblina* segue a trajetória de duas crianças convencidas de que o pai as espera do outro lado da fronteira.

Fronteiras e migração estão tematizadas uma vez mais em *O passo suspenso da cegonha*. Visitando uma cidade da fronteira da Albânia, lotada de refugiados de guerra, um jornalista de televisão acredita ter reconhecido um famoso político grego que havia desaparecido. *O olhar de Ulisses* traz as mesmas questões com fronteiras, seguindo um arquivista (chamado simplesmente de "A") em busca de um filme perdido. A jornada de A é, a um só tempo, alusão à Odisséia, uma acidentada volta para casa, uma viagem à infância por meio de *flashbacks* dos anos 1940, uma interrogação sobre a história da Europa central desde a Segunda Guerra Mundial e uma busca pelo significado histórico dos Bálcãs, tudo apresentado por meio da busca de A pela "primeira imagem", rolos de filmes da virada do século. A turbulência da Europa do Leste torna-se ainda mais personalizada em *A eternidade e um dia*, no qual o poeta, nos últimos dias de sua vida, medita sobre o passado enquanto acompanha um menino albanês tentando voltar para casa.

Tal como Feuillade e Mizoguchi, Angelopoulos não aceita contradições no *set*. "À imagem de seu Alexandre, acabou sendo um tirano", comenta seu fiel diretor de fotografia, Yorgos Arvanitis.[7] Para chegar ao ritmo que o diretor exige, o ator tem de contar silenciosamente entre as falas. Para tirar o aspecto turístico da Grécia, Angelopoulos prefere filmar no inverno, quando a chuva e a neblina dominam a atmosfera; se o sol aparece, interrompe as filmagens. Quando estava realizando *A viagem dos comediantes*, "fui perseguido pelo bom tempo".[8] Sua procura por locações monumentais levou-o a lugares remotos e acidentados. Durante as filmagens de *Alexandre, o grande*, em uma aldeia montanhosa e empobrecida, durante um inverno rigoroso, passou por tantos problemas que os figurantes, mal alimentados, e mesmo os atores ameaçaram abandonar o *set*.[9] Numa locação na cidade iugoslava de Mostar, que estava sendo bombardeada durante a guerra dos Bálcãs, Angelopoulos se recusou a ir embora, como ordenavam as autoridades, antes de filmar o que estava programado. Tornou-se um Ulisses, escolhendo o elenco e a equipe técnica por onde passava. Sua mais audaciosa expedição foi *Um olhar a cada dia*, que começou na Grécia e passou pela Albânia, pela Macedônia, pela Romênia e pela cidade de Constanza, no Mar Negro, antes de terminar na Croácia, com Mostar se fazendo de Sarajevo. "Acredito que algo especial acontece nas

6. A informação contida nos dois últimos parágrafos foi extraída de: Aglae Mitropoulos. *Découverte du cinéma grec*. Paris: Seghers, 1968, pp. 42-122; Ninos Fenek Mikelides. "Brève histoire du cinéma grec (1906-1966)". *In*: Michel Demopoulos (org.). *Le cinéma grec*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 43-63; Yannis Bakoyannopoulos. "Le nouveau cinéma grec en marche", *id., op. cit.*, pp. 65-79; e Max T. Roman. "Introduction". *In*: Dimitris Koliodimos. *The Greek filmography, 1914 through 1996*. Jefferson: McFarland, 1999, pp. 11-23. Vários artigos em *Jeune cinéma grec, 1951-1982*. Bruxelas: Cinémathèque Royale, 1982.

7. Citado por Helene Petrakis. "Un essai constant pour une inconnue: Entretien avec Yorgos Arvanitis". *Positif*, n. 370 (dezembro de 1991), p. 14.

8. Citado em Michael Demopoulos e Frida Liappas. "A journey through Greek landscape and history: *The travelling players*". *In*: Dan Fainaru (org.). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 22.

9. Ver Brizio Montinaro. "Notes sur le tournage d'*Alexandre le grand*". *Positif*, n. 250 (janeiro de 1982), pp. 5-9.

locações; no lugar real... Quando chego no lugar onde situei o filme, todos os meus cinco sentidos ficam despertos".[10]

Histórica e geograficamente, os filmes têm raízes profundas na cultura dos Bálcãs, como Andrew Horton demonstrou em um estudo cuidadoso.[11] Além disso, ao retratar a história da Grécia e de seus vizinhos por intermédio de um imaginário ligado à mitologia, à literatura e à cultura marxista, Angelopoulos se filiou a uma tradição mais ampla. Trabalhou numa vertente cosmopolita e européia, visando um público culto. Desde o início, seus filmes foram premiados nos maiores festivais europeus e logo começaram a ser financiados por empresas privadas e cadeias de televisão da Itália, da França e por outras produtoras européias. Nos anos 1980 e 1990, trabalhou com reconhecidos atores como Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Harvey Keitel e Bruno Ganz.

Assim, Angelopoulos manteve viva a tradição de um cinema modernista europeu que existe desde os anos 1950. Mas sua situação histórica o obrigou a sustentar a tradição com um novo grau de autoconsciência. Era inevitável que um diretor iniciante nos anos 1970 enfrentasse problemas inexistentes 15 anos antes. Teria chegado atrasado à tradição modernista, já com uma história estabelecida, com mestres consagrados, fundamentação teórica, uma retórica e um conjunto de instituições. Em uma tradição que valorizava a originalidade, o aspirante a cineasta-artista devia ter um estilo fortemente diferenciado, que pressupusesse familiaridade com a obra dos que o antecederam. Como o reconhecimento passava pelos circuitos dos festivais, o diretor tinha de encontrar financiamento e distribuição internacional e concorrer em festivais menores até chegar aos três grandes (Berlim, Cannes e Veneza). Como a opinião dos críticos contava muito, era preciso impressionar bem nas entrevistas e oferecer interpretações consistentes e inteligentes.

Angelopoulos estava bem preparado para se sair bem nessa situação. Viveu em Paris nos anos cruciais de 1960 a 1964, estudou cinema e, sobretudo, foi expulso do Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec). Como a maioria dos jovens cineastas, sua influência veio do que se poderia chamar de o cânone da Cinemateca Langlois: autores como Welles e Mizoguchi, filmes americanos de suspense e musicais. A seriedade com a qual assume sua vocação de cineasta sem dúvida vem de Bergman, Fellini, Antonioni e outros da cultura cinéfila dos anos 1960. Os deuses estavam entre nós.

Angelopoulos logo compreendeu que teria de se apropriar do discurso sobre seus filmes. Tendo sido crítico de cinema, deu entrevistas que elucidaram seus trabalhos, como na ocasião em que declarou que sua própria voz em *off* como o pai, no começo de

10. Citado em Horton. "What do our souls seek?", p. 103.
11. Andrew Horton. *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Viagem a Citera, é relacionada com a simbólica "busca por um pai" que rege o filme.[12] Formula frases lapidares, de dar inveja a qualquer crítico: "*Viagem a Citera* evoca o silêncio da história, *O apicultor*, o silêncio do amor, e *Paisagem na neblina*, o silêncio de Deus".[13] Colaborou para o entendimento do processo de sua obra, apontando questões recorrentes e momentos de virada. Destaca "algumas obsessões muito óbvias": guarda-chuvas, cerimônias de casamento, alguns nomes, o mar, a oscilação entre imagens densas e rarefeitas, uma preferência por silêncios, e "quase sempre, a presença de um menininho".[14]

É o próprio diretor, não um grupo de críticos, que propõe que seu trabalho seja dividido em dois períodos. Primeiro, uma fase diretamente política, na qual, por influência de Marx e Brecht, sua representação era "épica", sem identificação psicológica. Nos tempos de Paris, Brecht era "seu principal ponto de referência", diz ele.[15] Mais tarde, começando com *Viagem a Citera*, os filmes se mostraram mais emocionais e subjetivos, rejeitando as certezas da política oficial. "A arte se tornou antropocêntrica de novo e formula questões para as quais não se tem resposta".[16] Sua atitude humanista fundada na ética era familiar aos intelectuais europeus pós-marxistas dos anos 1980. Não estou sugerindo que, ao interpretar a própria obra, Angelopoulos seja oportunista, pois o auxílio do diretor para decifrar seu trabalho é quase que uma demanda dos festivais, fazendo da trajetória do cineasta um dos motivos para a compra do filme.[17]

Cinéfilo nos moldes parisienses, lúcido intérprete da própria obra, Angelopoulos foi também o inventor de uma técnica inconfundível. Como Bresson, Dreyer e outros clássicos do estilo, parece "processar" cada roteiro, passando a narrativa por uma série de filtros finamente tramados para chegar a uma cadeia de imagens. Os críticos, no mais das vezes, destacam seus planos gerais, planos-seqüência, tempos mortos e espaços *off*, técnicas que ele discutiu extensamente em suas entrevistas.[18] Na época de seus primeiros

12. Jacques Gerstenkorn. "L'art des équilibres: Entretien avec Theo Angelopoulos sur *Voyage à Cythère*". *Études Cinématographiques*, n. 142-145, 1985, pp. 5-6.
13. "Entretien" em Michel Ciment e Hélène Tierchant. *Theo Angelopoulos*. Paris: Edilig, 1989, p. 145.
14. Michel Ciment. "Entretien avec Theo Angelopoulos: Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre". *Positif*, n. 453 (novembro de 1998), p. 83.
15. Theo Angelopoulos. "In my end is my beginning". *Positif*, n. 463 (setembro de 1999), p. 61. Ver também Noureddine Ghali. "T. Angelopoulos: Mes films sont des appels à la discussion...". *Cinéma 75*, n. 201-202 (setembro-outubro de 1975), pp. 197, 206, 208.
16. Citado em Michel Grodent. "'Pomme fanée': Autour du 'Voyage à Cythère'". *Revue Belge du Cinéma*, n. 11 (primavera de 1985), pp. 57, 59. Uma discussão convincente das duas fases pode ser encontrada em James Quandt. "*Landscape in the mist*". *In*: Fabiano Canosa, George Kaloyeropoulos e Gerald O'Grady (orgs.). *Theo Angelopoulos*. Nova York: Museum of Modern Art, 1990, p. 25. Curiosamente, Bakoyannopoulos, "Le nouveau cinéma grec en marche", pp. 75-76, acredita que essa cisão esteja presente no trabalho da maioria dos diretores do novo cinema.
17. Ver meu livro *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp. 228-233.
18. Para uma contribuição consistente do estilo de Angelopoulos, ver Nikos Kolovos. "Le voyageur". *In*: Démopoulos. *Le cinéma grec*, pp. 163-173; Michael Wilmington. "The power and the glory". *Film*

filmes, afirmava que os planos-seqüência e o movimento de câmera criavam uma "dialética" entre os diferentes elementos do plano.[19] Desse modo, incentivava uma caracterização brechtiana de seu estilo, que era facilmente assimilada pela crítica imbuída da estética de esquerda dos anos 1960. Dez anos depois, entretanto, indagado se a chuva repentina em *Viagem a Citera* buscava um distanciamento brechtiano, respondeu: "Não é essa a razão, é que a chuva artificial é muito bonita! É tão bonita quanto a chuva real".[20]

Como Mizoguchi descobriu nos anos 1950, o circuito dos festivais recompensa a singularidade da forma e do tema. Angelopoulos logo compreendeu que seu campo de jogo era a Europa como um todo. Mergulhou nas questões gregas concretas, mas, utilizando técnicas já conhecidas no cinema internacional, impediu seus filmes de serem considerados provincianos. Seu esforço, desde então, tem sido atingir um cosmopolitismo localizado, apropriando-se de material nacional genuíno e dando-lhe formas modernistas e sofisticadas. Fez experimentações com *flashbacks* e temporalidades ambíguas, artifícios já consagrados desde os anos 1950 como signos de cinema ambicioso. Também cultivou um estilo que despreza quase toda denotação narrativa para privilegiar uma expressividade contida e uma composição pictórica monumental, quase abstrata.

A resposta de Angelopoulos às circunstâncias reflete um novo tempo quanto à consciência que o artista tem de seu estilo. Quando Feuillade adotou encenação de um grupo em plano-seqüência, estava tão-somente seguindo as normas de seu tempo. Quando Mizoguchi optou pela técnica, foi uma escolha, visando ultrapassar os princípios vigentes para desenvolver seu estilo autoral. Mas, no começo dos anos 1970, o plano-seqüência tinha uma história já estabelecida, tendo sido canonizado tanto pela prática como pela crítica cinematográfica. Angelopoulos, juntamente com seus contemporâneos, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Chantal Akerman, Maurice Pialat e Werner Herzog, conhecia o debate sobre a *mise-en-scène* iniciado por Bazin, principal crítico dos *Cahiers* nos anos 1950. Em Paris, nos anos 1960, Angelopoulos estudou com Georges Sadoul e Jean Mitry e contou que foi trabalhando como lanterninha na cinemateca que desenvolveu seu gosto artístico. Seus filmes preferidos refletem o consenso dos *Cahiers*-Bazin: Murnau, *Ordet*, de Dreyer (1955), Welles (por suas "inserções com a câmera"), Renoir (pelo "foco profundo e pelas histórias paralelas"), Mizoguchi (como Sarris, ele estava "vendo muitos de seus filmes sem subtítulos, só olhando as imagens") e Antonioni.[21]

Comment 26, n. 6 (novembro-dezembro de 1990), pp. 32-37; Raymond Durgnat. "The long take in *Voyage to Cythera*: Brecht and Marx vs. Bazin and God", *ibid.*, pp. 43-46.

19. "De *Forminx story* à *Voyage des comédiens*". *In*: Ciment e Tierchant. *Theo Angelopoulos*, p. 55.
20. Citado em Gerstenkorn. "L'art des équilibres", p. 12.
21. Citado em Dan Fainaru. "... And about all the rest". *In*: Fainaru. *Theo Angelopoulos: Interviews*, p. 130.

Seu primeiro longa, *Reconstituição*, apropria-se dos procedimentos do "cinema novo" para fazer uma crítica política. Kosta, um trabalhador que havia emigrado para a Alemanha, volta para sua pequena aldeia, habitada por menos de cem mulheres, crianças e homens velhos; praticamente todos os jovens haviam encontrado trabalho fora do país. Kosta é assassinado por sua mulher, Eleni, e pelo amante dela, Christos; embora tentem manter o crime em segredo, boatos correm sobre o desaparecimento de Kosta. Logo a polícia chega. Os amantes confessam, cada um jogando a culpa no outro. Os dois são presos e as mulheres da aldeia se empurram para atacar Eleni enquanto ela é levada para o carro da polícia.

Entretanto, a história não é contada na ordem que acabo de apresentar. A cena de abertura mostra Kosta voltando com dificuldade para sua aldeia e cumprimentando seus filhos, que não o reconhecem. Os créditos aparecem em cima da imagem congelada da primeira refeição em família em anos. Depois, vemos a polícia interrogando Eleni em sua casa; ela declara que Christos estrangulou Kosta na sua frente. A trama se desenrola alternando cenas razoavelmente breves da investigação policial – a "reconstituição" do título – com longos episódios dos esforços do casal para esconder o crime. Enterram o corpo de Kosta no jardim da casa, fogem da cidade e passam uma noite desolada na cidade. Finalmente, a polícia chega, por indicação de uma velha senhora desconfiada. No final, depois que Eleni e Christos são levados, Angelopoulos faz um epílogo. Volta para o assassinato, mas o deixa fora do campo, mostrando a casa da família com as crianças brincando no jardim.

Essa cronologia entrecortada revê o modelo que caracterizou o modo de prática cinematográfica européia desde os anos 1950: investigação policial com *flashbacks*. Como *La commare secca* (1962), de Bertolucci, *Reconstituição* usa a detenção para mesclar o tempo e mudar de ponto de vista, mostrando o desfecho de imediato, para depois explorar as causas que levaram a ele. Em vez de tratar das motivações psicológicas – Eleni e Christos são caracterizados rapidamente e o final filmado cuidadosamente impede-nos de sentir a paixão envolvida no crime –, a estrutura evoca uma crítica social mais ampla. Os *flashbacks* sugerem que a morte de Kosta é conseqüência da frustrante pobreza da aldeia. O filme "reconstitui" as pressões sociais que levam à infidelidade conjugal e ao assassinato – um ponto sublinhado na seqüência que mostra jornalistas circulando na aldeia enquanto escutamos, como um comentário em *voice-over*, trabalhadores na Alemanha explicando por que tiveram de sair da Grécia.[22]

Reconstituição emprega vários procedimentos do "jovem cinema" dos anos 1960. Angelopoulos insiste em filmar em locações, confinando sua câmera a interiores

22. Sobre a crítica social inscrita no filme, ver Horton. *Films of Theo Angelopoulos*, pp. 96-101. As dimensões míticas do filme são exploradas em profundidade por Silvie Rollet. *Voyage à Cythère: La poétique de la mémoire d'Angelopoulos*. Paris: L'Harmattan, 2003.

4.1 *Reconstituição* (1970): portas que permitem múltiplas molduras para a ação.

4.2 *Reconstituição*: figuras numa paisagem.

abarrotados e mostrando rápidas cenas de taverna ou de rodoviária. Pelos inúmeros planos com câmera na mão, o filme é associado ao cinema-verdade e às novas tendências dos anos 1960. Mas também já estão presentes os sinais da marca do estilo ainda por vir. A duração média dos planos (19 segundos), embora muito mais curta do que qualquer filme futuro de Angelopoulos, anuncia sua predileção pela encenação dentro do quadro. Os interiores são compactos e lotados, com vãos de porta abrindo pedaços de espaço (Fig. 4.1). Imobilidade e silêncio desempenham papéis fundamentais; a cena dos amantes assassinos paralisados diante do corpo de Kosta parece durar uma eternidade. A câmera flana por paisagens, um ônibus anda vagarosamente pela lama ou o casal trôpego caminha pela estrada encharcada pela chuva e os caminhões passam por eles fazendo um barulho infernal. A trama tem tempo para vagar por um plano quase abstrato, com homens que quase viram pontos desenhados na paisagem, quando aproveitam uma parada do ônibus para urinar (Fig. 4.2).

O tratamento elíptico do assassinato em *Reconstituição* torna-se uma recorrente estratégia narrativa em *Dias de 36*. Um prisioneiro político faz um refém e finalmente a polícia entra em seu esconderijo. Mas esses eventos centrais ocorrem fora do campo, escondidos por muros de pedra e passagens habilmente mostradas em ângulo, para melhor concentrar nas manobras de um regime corrupto. Uma vez mais, os motivos individuais são minimizados, com a maioria dos planos mostrando prisioneiros e oficiais. O filme também leva a estratégia do plano-seqüência mais longe ainda (a DMP é de 72 segundos) e os planos gerais predominam, de modo que a prisão apresenta um cenário geométrico para uma coreografia econômica (Fig. 4.3).

No entanto, foi com *A viagem dos comediantes* que Angelopoulos atingiu um estilo mais acabado. Em uma cena típica, a companhia de atores caminha da praia para uma rua da cidade; depois de ter saído do quadro, a câmera continua focalizando a rua e a época salta de novembro de 1952 para o inverno de 1942 (Figs. 4.4-4.10). O enquadramento

4.3 *Dias de 36* (1972): a abstração do cenário da prisão.

4.4 *A viagem dos comediantes* (1975): o plano começa em novembro de 1952. Os atores viajantes caminham pelas docas...

4.5 ... e nós seguimos um deles quando passa. A cor muda ligeiramente em direção ao amarelo.

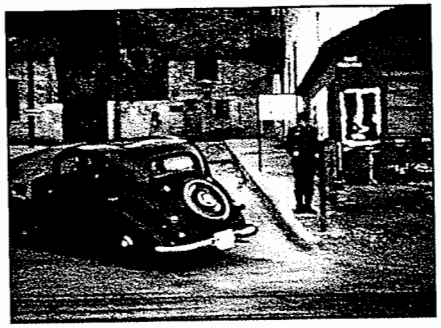
4.6 A trupe continua indo embora para o fundo do quadro, enquanto...

distante, a insistência no espaço vazio e a inserção de *flashbacks* dentro da mesma tomada tornaram-se a marca registrada do estilo de Angelopoulos. Com *A viagem dos comediantes*, cujos planos têm uma duração média de 105 segundos, Angelopoulos também confirmou que o longuíssimo plano-seqüência é sua marca estilística fundamental.

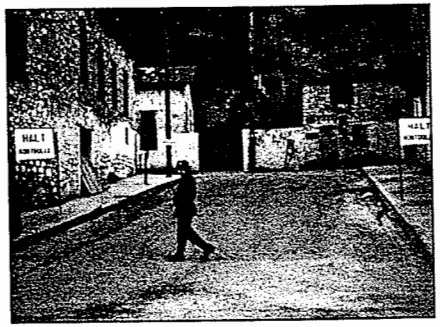
São planos que se apropriam de modelos conhecidos de maneiras inovadoras. Planos gerais quase vazios pontuaram o cinema de Antonioni nos anos 1960 e o filme de Wim Wenders, *A ansiedade do goleiro na hora do pênalti*, mas Angelopoulos constrói seus desdobramentos contemplativos no interior deles. *Flashbacks* dentro da mesma tomada eram conhecidos em Hollywood (*Caravan*, 1937; *Enchantment*, 1948) e no cinema europeu (*Miss Julie*, 1951). No entanto, como o próprio Angelopoulos apontou, sua originalidade consiste em libertar os *flashbacks* da memória individual de um personagem e expressar a "memória histórica coletiva" ou os ecos de eventos passados

4.7 ... uma motocicleta puxando um carrinho levando cartazes políticos passa no primeiro plano. A câmera segue-a um pouco antes que se perca na distância. As tonalidades de cor mudam para o cinza à medida que...

4.8 ... lá do fundo surge um carro alemão. Estamos no inverno de 1942.



4.9 O carro pára para vistoria pelos oficiais, que instalaram um posto de controle na esquina que vimos anteriormente (4.6).



4.10 Um soldado alemão patrulha o ponto de controle.

nas locações.[23] Da mesma maneira, com o plano-seqüência, Angelopoulos mostrou-se um lúcido transcriador. Poucos diretores tinham empregado a técnica a quase toda cena e nenhum tinha aplicado tão reiteradamente a paisagens. Os planos arrastados em *A viagem dos comediantes* e em seus filmes mais tardios atestam seu empenho em enriquecer uma vertente reconhecida e mesmo canonizada. O estilo monumental resulta em parte do trabalho de um artista que chegou atrasado ao campo em que a maioria das jogadas já estava estabelecida, e por grandes jogadores.

Um cineasta iniciante, na Europa, no final dos anos 1960, deparava-se com vários modos de prática cinematográfica. Um deles era o plano-seqüência, que exigia do diretor

23. Citado em Gerald O'Grady. "Angelopoulos's philosophy of film". *In*: Dan Fainaru (org.). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 71.

um posicionamento contra ou a favor. "A grande e única questão do cinema", observa Godard, "parece ser, cada vez mais, dentro de cada filme, quando e por que começar um plano e quando e por que terminá-lo".[24] A geração de Feuillade não era obrigada a refletir sobre a duração de cada plano como um fim em si mesma, e nos anos 1930 somente poucos, como Mizoguchi, parecem ter captado sua potencialidade estética. Com a emergência de Bazin e a crítica da *mise-en-scène*, entretanto, numerosos diretores lançaram mão dessa estratégia.

O advento do som incentivou diretores a alongar seus planos, e embora isso fosse feito sem impedimento nos anos 1930, a questão do momento do corte não poderia mais ser ignorada depois de *Cidadão Kane* (1941), que dava destaque a vários planos fixos com a duração de um minuto ou mais. Durante os anos 1940 e 1950, o plano-seqüência, quase sempre junto com movimento de câmera, tornou-se um importante procedimento do fazer cinematográfico. Nos estúdios americanos, num período em que a duração média dos planos por filme era de nove a 11 segundos, alguns privilegiavam o plano-seqüência bem longo: aproximadamente 16 segundos para *Angel face*, de Otto Preminger, e *O tipo que se casa*, de George Cukor (os dois de 1952); 22 segundos para *O leque de Lady Windermere* (1949), de Preminger, e *The band wagon* (1952), de Vincente Minnelli. A técnica foi amplamente utilizada nos longuíssimos planos de *Lady in the lake* (1946) e *Festim diabólico* (1948).

Muitos cineastas pensavam que o formato CinemaScope exigia o plano-seqüência, então, muitos filmes com tela larga, especialmente musicais, foram montados de maneira lenta. *Oklahoma!* (1955), por exemplo, tem uma DMP de quase 17 segundos. Na Europa do Leste, no pós-guerra, o plano-seqüência era muito empregado, particularmente porque o cinema soviético tinha desenvolvido um estilo acadêmico com a grande-angular quase simultaneamente a Hollywood (Fig. 4.11). No final dos anos 1950, as lentes Panavision tinham eliminado as distorções causadas pela visão aproximada do processo anamórfico do CinemaScope. Os realizadores americanos podiam agora retomar os enquadramentos sobre os ombros e os fortes planos únicos da decupagem clássica. Poucos diretores, primeiro Preminger e Billy Wilder, depois Roman Polansky e Mike Nichols, persistiram no uso do plano-seqüência, mas nos anos 1970 essa era uma atitude retrógrada. A montagem acelerada da continuidade intensificada dominava e somente diretores de fora de Hollywood, como Woody Allen e os jovens independentes, continuariam a preferir planos prolongados.

Nas mãos de diretores de Hollywood, o plano-seqüência demonstrou ser econômico e discreto, mas também combinava com a narrativa elíptica e indireta do cinema europeu modernista. Com meras sugestões quanto às conexões causais, com

24. Jean-Luc Godard. "Pierrot my friend". *In*: Jean Narboni (org.). *Godard on Godard*. Trad. de Tom Milne. Nova York: Viking, 1972, p. 214.

muito mistério quanto às motivações dos personagens, é claro que as imagens que se desenrolavam gradualmente adquiriam um peso extraordinário. O espectador tinha de procurar informação importante para a narrativa, registrar as mudanças no tom emocional ou mesmo apreender os momentos que comentavam sobre a atitude dos personagens, individual ou coletiva, interessada ou isolada. Dois influentes mestres do estilo mostraram que o plano-seqüência poderia sustentar uma abordagem oblíqua ao contar uma história.

Carl Dreyer tinha sido um diretor ligado à montagem em seus filmes silenciosos; *O amo da casa* (1925) é possivelmente o filme dinamarquês com a montagem mais rápida daquele período,[25] e a *Paixão de Joana d'Arc* (1928), construído quase completamente com *close-ups* sufocantes, tornou-se um filme emblemático do cinema mudo. Curiosamente, Dreyer foi para o outro extremo em seus filmes sonoros. Dos anos 1940 em diante, optou por uma estética explicitamente teatral: movimento mínimo dos atores, *travellings* circulares ou exploratórios e planos cada vez mais longos: uma DMP de 15 segundos em *Dias de ira* (1943), 17 segundos em *Two people* (1944), 65 segundos em *Ordet* (1955), 90 segundos em *Gertrud* (1964). A precisão da encenação nos dois últimos trabalhos constitui uma revisão retrospectiva dos esquemas do cinema europeu que Dreyer conhecia desde os anos 1910 (Fig. 4.12). A crítica mais freqüente com relação a seus filmes era a monotonia, o que não impediu sua considerável influência sobre jovens diretores como Angelopoulos.

Outros cineastas europeus enriqueceram sua estética com o plano-seqüência – Luchino Visconti e Max Ophuls estão nessa lista – mas, particularmente importante para nossos propósitos, é Michelangelo Antonioni.[26] Os filmes de Antonioni dos anos 1950 são paradigmáticos da riqueza da *mise-en-scène* do pós-guerra. *Travellings* fluidos captam um novo personagem no momento em que perdemos aquele que seguíamos, enquanto outros elementos no quadro se reestruturam. Há uma cadência harmoniosa entre o primeiro plano e o plano de fundo e, com apenas um mínimo de deslocamento da câmera ou um ligeiro movimento de um personagem, novas composições vão surgindo.[27] (Ver Figs. 4.13-4.14.) A DMP vai de 22 segundos (o filme *noir Crimes d'alma*, também conhecido como *História de um caso de amor*, 1950; *O grito*, 1957) até a incomum duração de 43 segundos (*Os vencidos*, 1953). Em uma série de filmes famosos, começando com *A aventura* (1960), o ritmo da montagem de Antonioni vai aumentando e os movimentos de câmera tornam-se menos deslumbrantes, mas seu cinema

25. Caspar Tybjerg. "Honor thy craft: Questions of style in Dreyer's *Master of the house*". *Auta* 6, n. 2, 2000, p. 67.
26. Por influência de Bazin ou dos críticos dos *Cahiers*, somos levados a pensar em Roberto Rossellini como o diretor paradigmático do plano-seqüência, mas até os anos 1960 seus planos não são consistentemente prolongados como os de Visconti e Antonioni.
27. Para as análises das estratégias de encenação nestes trabalhos, ver Kristin Thompson e David Bordwell, *Film history: An introduction*. Nova York: MacGraw-Hill, 1994, pp. 427-429.

4.11 Em *Quando voam as cegonhas* (1958), Mikhail Kalatozov intensificou a aparência da profundidade de campo do estilo oficial soviético, criando uma espécie de romantismo exacerbado. Compare com a Fig. 1.28.

4.12 Dreyer reconstrói o cinema de *tableau* dos anos 1910 em *Gertrud* (1964). Compare com as Figs. 2.9 e 2.35.

4.13 *As amigas* (1955): Momina entra na galeria, passando pelo retrato de Rosetta, a mulher que acaba de tentar o suicídio; a câmera capta um cliente a distância.

4.14 Rapidamente, Momina se vira: a câmera a reenquadra e agora ela encobre o cliente, revelando Nene, a dona da galeria. Durante o plano-seqüência, a imagem de Rosetta e a tímida presença de Nene vão aparecer nas bordas do quadro.

demonstra uma inventividade de experimentações que não deixa nenhum cineasta ou cinéfilo indiferente.

O plano-seqüência logo se tornou central para vários cinemas novos e para as novas vertentes que emergiram durante os anos 1960. Truffaut, Godard, Alexander Kluge, Jerzy Skolimowski, Ruy Guerra e muitos outros da nova geração empregavam o plano-seqüência, no mais das vezes, com generosos movimentos de câmera. Curiosamente, entretanto, nenhum diretor adotou o plano-seqüência como sua assinatura estilística, à maneira de Dreyer ou Antonioni. Muitos novatos aderiam à estética da *assemblage*, isto é, do ajuntamento, por meio do qual algumas seqüências tinham planos de longa duração e outras eram encadeadas com montagem dinâmica.

Acossado (1960), de Godard, exemplifica esse modo, alternando longos movimentos de câmera com montagem disjuntiva. Nagisa Oshima elevou o ecletismo a um outro patamar, fazendo um filme com longuíssimos planos-seqüência (*Noite e névoa no Japão*, 1960; a DMP excede dois minutos), e outro feito de planos muito curtos (*Maníaco à luz do dia*, 1966; DMP de 4,5 segundos). No momento em que nascia a consciência sobre a arte cinematográfica, tal versatilidade demonstrava que o diretor dominava toda a história da técnica cinematográfica, de Eisenstein a Ophuls. Ao mesmo tempo, certos fatores tecnológicos que haviam incentivado o plano-seqüência (som sincronizado, câmera pesada) já não existiam, portanto, essa escolha era por razões puramente estéticas. Depois dos anos 1960, muitos "cinemas novos" exibiam um ecletismo estilístico, desde o *cinéma du look* de Léos Carax e Jean-Jacques Beineix até a Nova Hollywood de Spielberg e Scorsese.

Mesmo assim, o plano-seqüência é um dispositivo passível de uso para diferentes objetivos. Em Hollywood, era fundamentalmente usado para os planos virtuosísticos que acompanham os personagens, como hoje nas seqüências em que se vai caminhando e conversando. Por contraste, alguns cineastas europeus empregaram-no com o intuito de desdramatização. Entre o neo-realismo, com suas narrativas cheias de lacunas e inesperadas durações, e as superfícies vazias e o ritmo decrescente de *A aventura*, o modo de prática cinematográfica havia se transformado sensivelmente. O drama começa a eliminar o "melodrama", aproximando-se dos ritmos espaçados do romance moderno. As emoções eram sufocadas, e mesmo suprimidas. A vida real, argumentavam os críticos, não se formata em roteiros bem articulados e numa tensão ascendente e gradual. O cinema já podia romper com os artifícios de Hollywood e apresentar claramente o anticlímax da vida cotidiana e seus acontecimentos imprevistos. Acrescida de uma abordagem da narrativa fundada na incerteza das motivações do personagem e das conexões causais, a desdramatização tornou-se uma referência do cinema ambicioso.

A desdramatização tomou duas formas principais. Em vez de jogar com a carga emocional da situação para o máximo de expressividade, o diretor poderia tratá-la de maneira contida ou oblíqua. Paradigmático foi *Viagem à Itália* (1953), de Rossellini: com o casamento em crise, marido e mulher concordam em ficar separados durante a temporada na Itália. Ela visita a região incansavelmente, ao passo que ele busca romances efêmeros. Quando volta para casa, depois de alguns dias fora, Rossellini mostra a mulher deitada no sofá, escutando atentamente o marido se despir e gargarejar: ou ela está esperando evitar um confronto ou esperando que ele venha encontrá-la (Fig. 4.15). A cena que se segue não é uma briga doméstica, mas um diálogo tecido de meias-verdades e acusações meio veladas. A encenação de Mizoguchi muitas vezes esconde as emoções que explodem nos personagens, mas Rossellini mantém os afetos quase latentes. *Viagem à Itália* mostrou que um filme poderia amortecer a ação ou até mesmo redefinir o que poderia ser considerado ação, por pautar seu tom pelo tédio, pela irritação e pelo desconforto do casal – estados afetivos dissecados pelo romance europeu, sobretudo em

4.15 *Viagem à Itália* (1953): a mulher que espera.

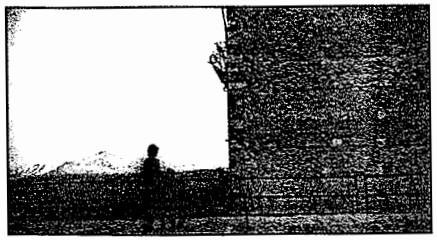
Tempo de indiferença (1929), de Alberto Moravia, e *Náusea* (1938), de Sartre, mas raramente explorados no cinema.

Os cineastas poderiam desdramatizar suas histórias de uma segunda maneira: incluindo momentos que seus antecessores teriam considerado descartáveis. *Viagem à Itália* mostra longos trechos dos passeios da esposa pelos arredores de Nápoles e Pompéia, como se fosse um filme de viagem. Os realizadores começaram a inserir "tempos mortos" entre os arcos dramáticos. Em vez dos diálogos compactos de Hollywood, as conversas eram entremeadas de pausas prolongadas, muitas vezes sublinhadas por atores congelados em seus lugares. A lentidão dos personagens lembrava Sjöström e Bauer, clássicos dos anos 1910. O simples ato de andar tornou-se material cinematográfico privilegiado e os diretores parecem se divertir apenas acompanhando os personagens. Bazin elogiou *Ladrões de bicicleta* (1947), de De Sica, por seu desinteresse pela narrativa tradicional e pela observação paciente do andar dos dois principais personagens. "Não seria nenhum exagero dizer que *Ladrões de bicicleta* é a história da caminhada de um pai e um filho pela cidade de Roma".[28]

O plano-seqüência distante poderia traduzir tanto a emoção contida quanto os tempos mortos. Por não quebrar a cena em *close-ups*, os cineastas conseguiam manter o sentido do drama silencioso. Mudanças sutis nos enquadramentos poderiam alertar o espectador sobre as nuanças que estavam substituindo o histrionismo. E o plano prolongado poderia forçar o espectador a se concentrar nos intervalos vazios que preenchiam tantas cenas. *Ordet*, de Dreyer, iniciou essa vertente, mas para muitos críticos foi Antonioni que desenvolveu o cinema literário, desdramatizado ou até decididamente antidramático. Nos anos 1960, isso era extremamente revolucionário, embora não pareça a nosso olhar contemporâneo. Para um crítico francês, sua obra marca uma terceira geração

28. André Bazin. "Bicycle thief". *In*: Hugh Gray (org.). *What is cinema?*. Vol. 2. Trad. de Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971, p. 55.

4.16 O encontro de *O grito* (1957).



4.17 *A aventura* (1960): os amantes na paisagem no plano final.

da história do cinema: depois de 30 anos de cinema mudo e 30 anos de cinema sonoro, entramos no tempo do "cinema do comportamento".[29] Como escreveu outro comentador: "Os personagens de Antonioni não são arrumados, artificiais e um feixe de claras motivações; na verdade, são sempre um pouco opacos, capazes de surpreender. Como somos levados a contemplar não só as figuras, mas os intervalos de tempo e espaço que os envolvem, temos de avaliá-los como avaliamos pessoas em nossas próprias vidas".[30]

Todos os primeiros filmes de Antonioni são econômicos no afeto, mas desde *O grito* até *Deserto vermelho* (1964) – os filmes que fizeram sua reputação internacional – ele se lança bem além de seus contemporâneos ao atenuar o tom dramático de situações carregadas.[31] Elimina quase que totalmente a música não-diegética, o campo/contracampo e o plano subjetivo. Mais e mais, encena a ação principal em planos-seqüência, apresentando atores em paisagens ou em interiores amplos.[32] No começo de *O grito*, por exemplo, Aldo volta para Irma depois de sete anos e Antonioni mostra o reencontro numa imagem bem distanciada, pouco comunicativa (Fig. 4.16). Talvez o mais famoso de seus planos distantes seja o árido final de *A aventura*, que reduz Sandro e Claudia a meros traços dentro de uma composição com visão bloqueada (Fig. 4.17).

Antonioni dessa maneira reduz cenas a silêncios e a blocos de tempo morto em que nada, rigorosamente nada, do tradicional arco dramático está acontecendo. "Preciso

29. Pierre Leprohon. *Michelangelo Antonioni*. Trad. de Scott Sullivan. Nova York: Simon and Shuster, 1963, p. 12.
30. Ernest Callenbach. "About this issue". *Film Quarterly* 16, n. 1 (outono de 1962), p. 1.
31. Curiosamente, em *O grito* e nos últimos filmes, Antonioni usa movimentos de câmera menos complexos e emprega mais o corte. A duração média dos planos de *Os vencidos* (1953) é de admiráveis 43 segundos e os planos de *Le amiche* (1955) têm uma média de 26 segundos. *O grito* (1957) tem uma DMP de 22 segundos, como *História de um caso de amor* (1950). Nos anos 1960, a média começa a cair em *A aventura* (1960), com uma média de 20 segundos, e *A noite* (1961), com 16 segundos e meio.
32. Para um panorama reflexivo das estratégias composicionais de Antonioni, ver José Moure. *Michelangelo Antonioni: Cinéaste de l'évidement*. Paris: L'Harmattan, 2001.

4.18 *Play time* (1967): o garçom no primeiro plano descreve como se prepara um linguado, enquanto outro garçom no plano de fundo usa o mesmo gesto para colar um ladrilho na pista de dança.

seguir meus personagens além dos momentos convencionalmente considerados importantes, para mostrá-los mesmo quando tudo parece ter sido dito."[33] "Antonioni é tão elegante", comenta Jim Jarmusch, "na maneira como deixa a cena, ou mesmo o plano, ultrapassar sua duração normal, e todo o peso da cena muda, dando a ver sua essência".[34] Com estilo contido, os atores interpretam de maneira impassível, com longas poses e, no mais das vezes, afastam-se da câmera em momentos de intensa dramaticidade, e ainda por cima "de costas", trazendo reminiscências de Mizoguchi (Figs. 3.60, 3.63 e 4.16). O resultado é o plano "inexpressivo", que, na verdade, expressa exaustão, anomia, dor negada ou distância emocional entre os personagens. A estagnação de tais cenas se alterna com as andanças dilatórias que consomem tanto tempo em *A aventura*, *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962), todos filmes cheios de perambulação. Com Antonioni, em vez de conversas, caminhadas, dizem os críticos.

Antonioni não estava sozinho em sua experimentação com emoção controlada e intervalos vazios dentro do plano dilatado. Em *As férias de M. Hulot* (1953), *Meu tio* (1958) e *Play time* (1967), Jacques Tati usa tempos mortos para incentivar o espectador a encontrar humor na comparação dos vários pontos do plano (Fig. 4.18). (Tati também inovou com os esquemas "campo completo", que iriam ser tão importantes para Otar Iosseliani e os minimalistas dos anos 1970, como Akerman.) Todavia, foi o período central da obra de Antonioni que constitui o paradigma da direção "desdramatizada" para a geração de Angelopoulos. "Quando vim para a França", lembra ele, "era o momento de Antonioni de *A aventura* e *A noite*. Quando eu estudava no Idhec, a gente ia todo dia ver um filme de Antonioni".[35] O que era tão impressionante? "A prolongada duração dos

33. Citado em Penelope Houston. *The contemporary cinema*. Baltimore: Penguin, 1963, p. 32.
34. Citado em Jane Shapiro. "Stranger in Paradise". *In*: Ludvig Hertzberg (org.). *Jim Jarmusch: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 62.
35. "De *Forminx story* à *Voyage des comédiens*", p. 51.

4.19 Enquanto as mulheres seguem no primeiro plano, uma procissão reencena o caminho de Cristo para o Calvário na neve russa em *Andrei Rublev* (1966).

planos, aquele pequeno excesso além do esperado, que permitia uma respiração profunda antes de prosseguir."[36]

A dificuldade para os que chegavam era que Antonioni tinha levado a desdramatização até onde podia chegar. Ele era, para utilizar a expressão de Harold Bloom, um "precursor forte", um inovador que intimida seus sucessores.[37] O que se poderia acrescentar a uma tradição bem conceituada que parecia ter atingido seu ponto máximo? Uma via seria o cinema poético, que floresceu na Rússia, principalmente na obra de Andrey Tarkovsky. Antonioni se concentrou na anomia urbana, ao passo que Tarkovsky tentou capturar a marca espiritual da paisagem natural no homem, que só pode apreendê-la parcialmente. Insistia que a imagem cinematográfica não deveria ser nem só denotativa, simplesmente ilustrando uma história, nem só prodigiosamente simbólica. Desprezava todos os esquemas mostrando amantes separados por grades e trabalhadores errantes voltando para a fábrica em intermináveis planos gerais triunfais.[38] O realizador de filmes de arte deveria procurar imagens que não poderiam ser reduzidas a palavras ou idéias – imagens que afetassem com a força de uma revelação religiosa. O plano-seqüência foi central para essa linha de pensamento neo-simbolista. Rejeitando a concepção de montagem de Eisenstein, Tarkovsky se junta a Mizoguchi ao sustentar que o cinema sonoro não tinha necessidade de decupagem que explicasse tudo para o espectador. Como Bazin, acreditava que o tempo está "inscrito nos planos", de modo que o ritmo de um filme é determinado "pela pressão do tempo que os atravessa".[39]

Conseqüentemente, Tarkovsky cultivava o estilo de plano-seqüência cria clima. Encontros face a face são filmados em plano médio prolongado, mas pontuados por

36. Citado em Fainuru. "... And about all the rest", p. 130.
37. Harold Bloom. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1973, p. 5.
38. Andrey Tarkovsky. *Sculpting in time: Reflections on the cinema*. Trad. de Kitty Hunter-Blair. Londres: Faber and Faber, 1989, p. 25.
39. *Ibid.*, p. 117.

paisagens alucinatórias e estudos de natureza morta. O ser humano se move num espaço de desamparo primitivo (Fig. 4.19). No outro extremo da escala visual, a câmera acaricia pétalas tremulantes, riachos esverdeados, poças gordurosas brilhando no chão ou maçãs espalhadas por cima da mesa, enquanto a brisa sopra ou a água pinga ou a neve cai e flocos simbolizam a passagem do tempo no plano. Com o triunfo de *Andrei Rublev* (1966) em festivais europeus e os elogios a *Solaris* (1972), *O espelho* (1974) e *Stalker* (1979), Tarkovsky tornou-se emblemático do cinema místico e silenciosamente arrebatador, cujos planos-seqüência convidam o espectador a se deixar hipnotizar por um objeto mostrado em toda sua concretude, vitalidade e afetividade.[40]

Uma outra via para sair do impasse de Antonioni veio dos debates políticos dos anos 1960. Antonioni, como Balzac e Flaubert, havia dissecado a burguesia por dentro, mas muitos acreditavam que não era o suficiente. Cineastas de todo o mundo buscaram maneiras de colocar a experimentação modernista do pós-guerra a serviço de uma crítica política radical. Alguns diretores admiravam a montagem estética do cinema soviético dos anos 1920, mas resgataram a montagem disjuntiva como na *nouvelle vague* e no cinema novo brasileiro. O resultado foi um mordaz cinema de colagem, visto em *The hour of the furnaces* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, e *W.R.: Mysteries of the organism* (1971), de Dusan Makavejev.

Outros modernistas politizados se voltaram para a vertente da desdramatização. O mais conhecido entre eles era o húngaro Miklós Jancsó, já fortemente influenciado por Antonioni em *Cantata* (1963). Afastando-se dos casais irritados de Antonioni, porém, Jancsó retomou a concepção dos russos dos anos 1920, do grupo como protagonista. Portanto, *Round-up* (1965), *Silêncio e grito* (1966) e *O vermelho e o branco* (1967) focalizam forças sociais em grande escala e flutuações do poder momento a momento. As situações são intrinsecamente carregadas de alto teor dramático, pois trata-se de guardas confrontando prisioneiros ou comandantes tirando presos aleatoriamente da fila para serem executados, mas Jancsó faz curto-circuito do efeito emocional. A apresentação é apenas esboçada; personagens secundários não são muito desenvolvidos (um artifício que Angelopoulos vai adotar) e os atores principais, geralmente, só são caracterizados um pouco antes de morrer. As movimentações aqui são feitas por vingança. Em vez de diálogos, vemos homens e mulheres caminhando, empertigando-se, marchando, andando rapidamente e dançando, geralmente dando poucos sinais de suas motivações ou de seus destinos. Jancsó dispensa música não-diegética e sua câmera está mais preocupada em filmar as relações dentro de um grupo do que destinos individuais, captando e perdendo figuras ao acaso no decorrer de um plano. As cenas são rodadas em planos-seqüência muito longos; alguns dos planos de Jancsó duram nove minutos ou mais, consumindo um rolo inteiro, e alguns de seus filmes têm apenas dez planos.

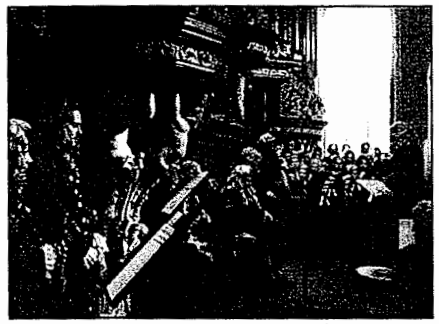
40. *Ibid.*, p. 69.

4.20 A política do espetáculo de massas em *Rapsódia húngara* (1978), de Jancsó.

No final dos anos 1960, Jancsó desistiu até mesmo de apresentar uma situação dramática concreta, voltando-se diretamente para os grupos, capazes de revelar conflitos ideológicos abstratos. Agora ele visa uma coreografia que engloba figuras, paisagens e câmera. Nas cenas, há uma proliferação de jovens, muitas vezes, nus. Há muita agitação no plano: mexem-se rapidamente, enrolando-se em danças circulares, enquanto cavaleiros andam em círculos, músicos serpenteiam no meio da multidão e bandeiras se agitam passando por nós. As cores, usadas simbolicamente para aguçar oposições políticas, sobressaem em uma paisagem neutra. O tempo todo, a grande mobilidade da câmera, passando por *travellings*, panorâmicas, *zoom* e mudanças de foco, concorre para compor um espaço que se expande e se contrai com plasticidade e fluidez. Mesmo parecendo um oxímoro, a versão da desdramatização de Jancsó é cheia de floreios, até mesmo "maximalista", como se tornou evidente com *Salmo vermelho* (1972) e nos filmes que se seguiram. Os grupos em confronto tornaram-se puros emblemas de forças sociais, representando rituais na arena nua das planícies húngaras: um espetáculo cinematográfico apresentando uma leitura neomarxista da história (Fig. 4.20).[41]

O apelo dramático tradicional do protagonista com motivações psicológicas inexiste, no entanto, em seu lugar, Jancsó compõe deslumbrantes imagens cinematográficas. Outros modernistas políticos buscavam uma abordagem mais austera. Inspirado por um conceito de Brecht, o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), alguns levaram a desdramatização a uma simplificação e a uma severidade extremas. Jean Marie Straub e Danièle Huillet exploraram a técnica do plano-seqüência não só em *A crônica de Anna Magdalena Bach* (1967), cujos *tableaux* pseudobarrocos mantêm a

41. Para uma detalhada discussão desse filme, ver Graham Petrie. *Red psalm*. Wiltshire: Flicks, 1998. Ver também minha discussão de *The confrontation* (1969) em *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp. 130-146.



4.21 Uma composição barroca para um plano-seqüência em *A crônica de Anna Magdalena Bach* (1967).

4.22 Filmagem geométrica do trabalho doméstico em *Jeanne Dielmann* (1975).

4.23 A profundidade de campo presente na *mise-en-scène* de *Dallas, Texas: Depois da corrida do ouro* (1970-1971), de Klaus Wyborny.

4.24 *India song* (1975): um espelho embaralha a percepção da elite colonial.

câmera a uma distância considerável do drama (Fig. 4.21), mas também numa série de filmes de paisagem, como *Fortini/Cani* (1977). Talvez o limite da tendência minimalista sejam os "filmes de quadro-negro" de Godard, como *Vent d'est* (1969), mas ele emerge em formas menos aterrorizantes também. Um exemplo é *Jeanne Dielmann 23 Quai de Commerce 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman. Ao acompanhar uns poucos dias da vida de uma dona-de-casa cujo cotidiano também inclui a prostituição, o filme se demora em tarefas cotidianas e tempos mortos. Por meio de rigorosos enquadramentos perpendiculares e montagens de 90° e 180°, Akerman confere às rotinas de Jeanne uma sóbria abstração pictórica (Fig. 4.22).

Mesmo diretores não inclinados a modernismos politizados optaram pelo plano-seqüência que apresentava uma direção de arte seca e fria. Por exemplo, durante os anos 1970, muitos diretores começaram a apresentar a ação com a câmera relativamente fixa, posicionada a uma grande distância, sem inserções de planos mais aproximados e claros. A tendência era mais evidente na vanguarda, como em *11 x 14* (1976), de James Benning,

e nos trabalhos neoprimitivistas de Klaus Wyborny (Fig. 4.23). *India song* (1975), de Marguerite Duras, apresentava cenas altamente melodramáticas em interiores obscuros e frios, acompanhadas de lânguidas canções de tango no espaço *off* (Fig. 4.24).

A espiritualidade lírica, o espetáculo colorido e o minimalismo, vias de experimentação do plano-seqüência, foram incorporados ao repertório de Angelopoulos. No entanto, surge um problema. Tantas pessoas estavam adotando a técnica do plano-seqüência que era difícil inventar algo novo, e a pura repetição poderia, mais cedo ou mais tarde, tornar-se um mero maneirismo. Angelopoulos, como muitos de seus contemporâneos, apropriou-se das técnicas disponíveis e, por meio de combinações, chegou a uma síntese, a um estilo próprio. Tinha afinidades com a variante austera do modernismo político e seus primeiros trabalhos demonstravam essa filiação artística. Na segunda fase de sua carreira (freqüentemente com a ajuda do roteirista de Antonioni, Tonino Guerra), situou seus ambivalentes dramas psicológicos em um ambiente político-geográfico concreto. Em cada estágio, preservou as táticas de desdramatização, mas situou-as em panoramas grandiosos. O que Antonioni fez ocasionalmente com a paisagem, Angelopoulos fez consistente e exaustivamente. Além disso, contrapôs à impessoalidade e à frieza de minimalistas como Straub/Huillet e Akerman, a evocação de sentimentos cinzentos como o tempo, uma topografia ameaçadora e o comportamento do corpo humano em um espaço monumental. Suas imagens – tradução de seu clima emocional de devastação, inutilidade, melancolia – são menos austeras que as do modernismo político. Contrariamente a Tarkovsky, não deixa a câmera pairar sobre texturas e detalhes provocadores. Ao contrário de Jancsó, não imprime um ritmo agitado e precipitado, mas retarda a ação para o ritmo da respiração regular.[42] É verdade que, desenrolando suas tramas na vastidão das paisagens, lembra Jancsó, mas em vez da expansão reverberante e exuberante das planícies húngaras, Angelopoulos habita as escarpas de montanhas rochosas e mares carregados de nuvens: natureza morta. Em síntese, continuou a vertente modernista da Europa não só por ter empregado as quebras de temporalidade e as alegorias históricas, mas também por utilizar uma austera estética do espetáculo. Por apresentar desdobramentos inovadores dentro de um modo de representação competitivo, revisou e revitalizou técnicas de encenação desenvolvidas nos anos 1950 e 1960.

A aposta de Angelopoulos deu certo: ele se tornou o mais importante diretor de plano-seqüência de seu tempo. O procedimento tornou-se o fundamento de seu estilo em sua tetralogia, estendendo o plano de uma média de 72 segundos em *Dias de 36* para 105 segundos em *A viagem dos comediantes*, para 206 segundos em *Os caçadores*, voltando para 107 segundos em *Alexandre, o grande*. Na primeira trilogia de sua fase "humanista", encurtou os planos, como se a rapidez funcionasse melhor para uma psicologia mais

42. Ver Angelopoulos. "In my end", p. 62.

personalizada: a duração média dos planos era de 66 segundos em *Viagem a Citera*, de 78 segundos em *Os apicultores* e de 82 em *Paisagem na neblina*. Então, a duração dos planos começou a aumentar: *O passo suspenso da cegonha* tem uma média de 116 segundos, *O olhar de Ulisses* tem 103 e *A eternidade e um dia* tem 121 segundos. A despeito dessas flutuações, o que permanece em todo filme é a extraordinária façanha de evitar a montagem. Numa época em que um filme comercial continha entre 900 e 1.800 tomadas, todos os filmes de Angelopoulos apresentam menos de 150 e a maioria, menos de 100. Alguns desses planos tomam um rolo inteiro. Como em Antonioni e Jancsó, a consciência de uma duração aparentemente interminável da tomada se torna um ingrediente da experiência do espectador.

Angelopoulos também privilegiava a câmera distante. Alguns filmes em plano-seqüência deixam a câmera perto das figuras (por exemplo, *8 ½*, de Fellini; *Krostaliov, meu carro!*, de Alexei Guerman), mas Angelopoulos adota o plano alongado e o plano em várias distâncias. Não evita completamente os planos médios, mas freqüentemente estes são incorporados em cenários muito mais amplos. Mesmo nas internas, sua câmera se fixa a uma considerável distância da ação e, nas externas, reduz as figuras a meros pontos. Acredita, não sem um certo idealismo anacrônico, no poder do cinema de captar detalhes mínimos na imensidão da paisagem. Os filmes de Angelopoulos dependem tão crucialmente da refinada definição fotográfica de vastos espaços que muito do seu impacto se perde num aparelho de televisão, onde um personagem vira um feixe de *pixels*. É um dos últimos diretores a compor suas imagens especificamente para a tela grande.

Planos-seqüência, planos gerais: sua consistência é notável, mas reconhecer esses fatores constitui só o primeiro passo para o entendimento do estilo de Angelopoulos. Como ele usa o plano-seqüência para atingir os efeitos procurados? Que funções cumprem os enquadramentos distantes? E como esses esquemas estilísticos retomam os princípios de encenação que circulavam em sua época?

De maneira geral seus ganhos são os mesmos de outros cineastas dessa vertente: a simultaneidade de uma variedade de elementos no campo visual, exigindo do espectador uma busca por aspectos reveladores; a gradação da ênfase que ativa os elementos secundários com uma vitalidade muito particular; a sustentação do ritmo por meio de movimento e imobilidade das figuras e sua coordenação com a câmera em movimento. No entanto, nenhum diretor da profundidade de campo, antes dos anos 1960, tinha mergulhado tão completamente no plano geral e no plano muito afastado. Como Braque, que vai além do cubismo de Picasso, como Hindemith, que vai além do neoclassicismo de Stravinsky, Angelopoulos vai além da desdramatização de Antonioni, mas dentro de um enquadramento sistematicamente distante. Ainda assim, ele tem de contar sua história e o plano geral pode ser problemático no que diz respeito ao desenrolar da narrativa dentro do plano. Mesmo que não seja tão evidente como outras tradições, há de haver uma leitura, ainda que mínima, da trama. Como em Feuillade e Mizoguchi,

4.25 *Viagem a Citera* (1983): Alexander e Voula encontram o pai na estação.

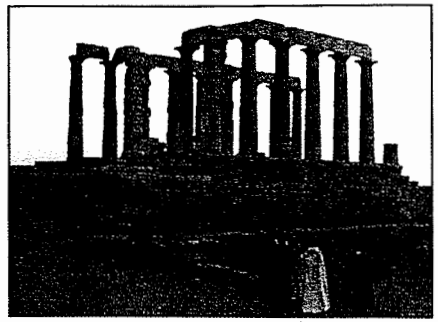
4.26 Na taverna, retângulos segregam figuras (*Viagem a Citera*). Compare com a Fig. 4.1.

podemos perguntar: como a atenção é guiada e mantida dentro dessas imagens? Angelopoulos emprega várias estratégias de encenação, algumas delas remontam aos anos 1910, outras são mais recentes.

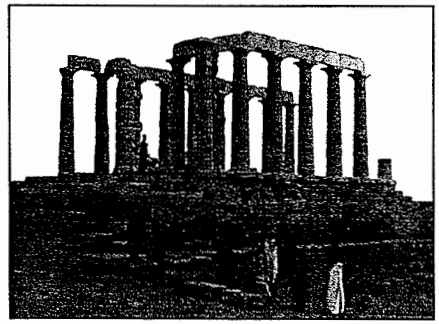
Comecemos pela centralização. Um estilo baseado em enquadramentos mais fechados, como na continuidade intensificada de Hollywood, tenderá a manter o centro da tela panorâmica vazio, usando o corte para equilibrar os vários planos aproximados ligeiramente descentrados (Figs. 1.47-1.50). No entanto, numa estética do plano geral e do plano-seqüência, a área central se torna um importante guia para o que é relevante. Quanto mais distante o plano, mesmo se comparativamente vazio, maior a probabilidade de que a informação narrativa pertinente fique no centro ou passe pelo ponto geométrico central do quadro. O princípio é seguido em muitas cenas de Angelopoulos já mencionadas (Figs. 4.1, 4.3 e 4.5), assim como a estratégia decorrente da primeira, a de dois centros que competem pela atenção, operando em tensão no meio do quadro (Fig. 4.2).

Como outros diretores da *mise-en-scène*, Angelopoulos emprega a composição com moldura para guiar nosso olhar. Certos elementos são realçados pelas formas retangulares no cenário. Quando Alexander e Voula cumprimentam o pai em *Viagem a Citera*, uma "boa *Gestalt*" das três figuras é criada pela centralização, pelo quadro esparsamente mobiliado, pela frontalidade do pai e pela moldura da porta do *hall* da estação (Fig. 4.25). Mais adiante, um plano muito mais denso, cheio de policiais e homens da aldeia reunidos num café, expressa-se por meio de várias linhas e grades. Enquanto dois policiais perto do centro do quadro explicam a deportação de Spyros, a ação-chave é emoldurada pelo vidro da janela, e a chaminé do fogão forma uma moldura secundária, separando um outro grupo de ouvintes (Fig. 4.26).

Alexandre, o grande explora ousadamente a composição com moldura, quase sempre fixando a câmera bem afastada da ação. Enquanto os turistas ingleses sobem para o Templo de Poseidon, de onde serão seqüestrados pela gangue de Alexandre, a câmera se



4.27 *Alexandre, o grande* (1980): no templo de Poseidon, turistas passam rapidamente...



4.28 ... de modo que se destaca o pequeno gesto do guia, um pouco à esquerda do centro.

inclina para cima, enquadrando o templo de longe (Fig. 4.27). O guia explica que os gregos perderam a fé em seus deuses. Um turista anda para o alto, aparentemente enlevado pela aura de antigüidade, e diz "psiu!", levando o dedo aos lábios (Fig. 4.28). Para nossa surpresa, esse gesto é visível na paisagem de cartão-postal. Angelopoulos dispôs os outros turistas de costas para nós, situou o que fala acima dos outros, desenhou sua silhueta contra o céu e enquadrou seu gesto numa moldura formada pelas colunas. Quase tão audaciosa é a cena em que se vê Alexandre trazendo seus cativos à aldeia comunista que ele domina. Reunidos na praça da cidade, os habitantes da aldeia discutem como lidar com ele, mas os homens de Alexandre aparecem entre os galhos da árvore situados bem ao alto do quadro (Prancha 4.2). Percebemos, pelo súbito silêncio dos comunais, que viram de costas e contemplam o horizonte, seu torpor quando vêem o bando, a movimentação no alto do quadro e as manchas de cores vivas nos homens seqüestrados. Lentamente, os bandidos avançam (Prancha 4.3), abrem espaço no meio da multidão, colocam os prisioneiros no meio do quadro – um momento triunfal, cuja grandiloqüência é atenuada pela maneira obscura de mostrá-lo (Prancha 4.4). Para Feuillade e seus colegas, a composição com moldura era rápida e espontânea, sua artificialidade raramente reparada pelo espectador. Aqui, como em Mizoguchi, é uma estética consciente de seu efeito: sabemos que estamos nos esforçando para ver fragmentos da ação dentro do cenário.

Em Mizoguchi, esse esforço é quase sempre recompensado com alguma importante informação da trama, mesmo que contida e compacta. No entanto, em Angelopoulos, o ápice da trama é invariavelmente dissipado pela desdramatização, e as posições dos turistas ingleses e dos habitantes da aldeia nesses exemplos ilustram um procedimento singular de encenação. Suas figuras ficam de costas, de maneira incomum. Desde o final dos anos 1910, o cinema comercial tem optado pela frontalidade dos personagens, a três quartos. (Curiosamente, alguns psicólogos sugeriram que essa é a

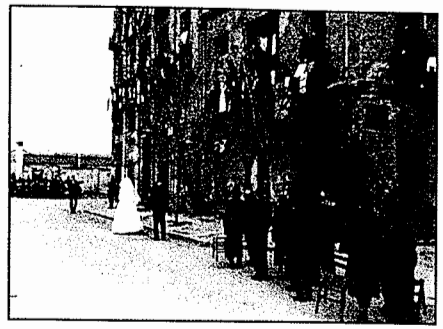
postura mais informativa para reconhecer rostos e registrar os movimentos dos olhos.)[43] Nos anos 1950 e no começo dos anos 1960, Antonioni substituiu essa posição convencional por planos diametralmente opostos, enquadrando os atores de costas se afastando da câmera em diagonal. No plano de *O grito* que analisamos, o diálogo acontece entre os dois personagens quase de costas, a três quartos (Fig. 4.16). O efeito é como se, numa decupagem campo/contracampo, estivesse faltando a outra metade em que os vemos de frente. Essa visão dorsal a três quartos minimiza nosso acesso à reação do personagem – algumas vezes mostrando um pedaço do queixo ou da maçã do rosto, geralmente empurrando-nos para ler as emoções somente pela postura e pela atitude.

Composições tão pouco comunicativas são ocasionalmente usadas por Tarkovsky, mas, para Angelopoulos, são elementos essenciais na construção de sua encenação e se demoram por muito tempo. No famoso plano de *Reconstituição*, vários homens dispersos em um campo árido e cinza urinam, em variantes da pose a três quartos (Fig. 4.2) e, em *O apicultor*, a caronista dança ao som da música da vitrola automática num café de beira de estrada (Fig. 4.29). Nas externas, o movimento de câmera quase sempre trabalha para preservar a vista a três quartos. Alexandre segue o cortejo da noiva em *A eternidade e um dia* a uma certa distância, o ângulo da câmera posicionado para manter todos em grande plano de conjunto e de costas para nós (Fig. 4.30). A curva cênica de Angelopoulos freqüentemente mostra uma gradual evolução até chegar à postura dorsal a três quartos. Desse modo, as figuras em posição frontal ou de perfil constantemente servem de mera transição para a posição de descanso a três quartos (Figs. 4.31-4.32). Em *Viagem a Citera*, Spyros volta a sua aldeia e encontra um velho vizinho na rua, primeiramente em posição a três quartos bem marcada (Fig. 4.33). Depois que trocam cigarros e conversam sobre os amigos que partiram ("Estávamos todos acabados durante a guerra civil... todo mundo perdido!), o vizinho diz que não tem nenhuma razão para ficar na aldeia e a cena se conclui com variações cadenciadas de posturas dorsais (Figs. 4.34-4.35).

A postura dorsal a três quartos, além de nos fazer inferir as reações faciais dos personagens, também ajuda a resolver a questão da visibilidade na paisagem. Com esse procedimento, Angelopoulos traz o elemento humano, mas também nos convida a contemplar o ambiente que o cerca. Em vez de rostos, que sempre nos atraem, mesmo em planos bem distantes, vemos costas e ombros – aspectos pouco informativos, que não conseguem nos segurar por muito tempo. Nosso olhar é guiado para o corpo do personagem ou, mais precisamente, para a relação do corpo com o campo no qual está inscrito. Como no espaço distante e nas vistas dorsais de Mizoguchi, os personagens a três quartos de Angelopoulos nos incitam a deslocar o olhar da figura para o fundo que as engloba.

43. Ver Vicki Bruce, Tim Valentine e Alan D. Baddeley. "The basis of the ¾ view advantage in face recognition". *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, pp. 109-110; Robert H. Logie, Alan D. Baddeley e Muriel M. Woodhead. "Face recognition, pose and ecological validity". *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, pp. 53-69.

4.29 A caronista dança em *O apicultor* (1986).



4.30 *A eternidade e um dia* (1998): o cortejo de casamento.

4.31 *A viagem dos comediantes*: a conversa começa com Electra e Pílades, cuja pose a três quartos ressalta as reações faciais do poeta durante o diálogo.

4.32 No curso da cena, as reações se tornam mais inacessíveis quando o poeta vai até a janela e fica numa postura dorsal a três quartos.

4.33 *Viagem a Citera*: Spyros encontra um velho camarada.

4.34 Quando o velho amigo se vira, a câmera gira para acompanhar sua saída, deslocando-o de uma postura dorsal a três quartos para outra.

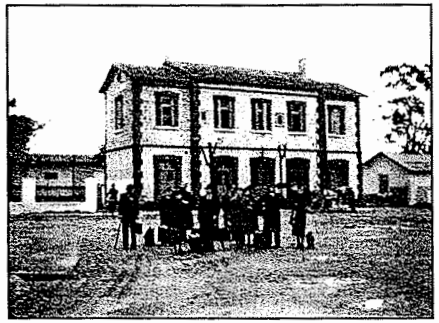
4.35 O plano termina com Spyros avançando para a cerca com dificuldade, criando outra variação da posição dorsal do personagem, à medida que as diagonais se alongam.

E o que temos para olhar é o descampado. O plano geral de Angelopoulos é pura escassez. Vislumbram-se figuras esparsas num quadro quase inabitado, em que apenas alguns setores são ativados, ficando o restante neutralizado ou apenas enquadrando a ação. Graças à escala diminuta, à relativa ausência de movimento dos atores (os personagens andam devagar ou ficam parados) e à limitada informação sobre os personagens (reduzidos em tamanho, vistos de costas, quase sempre em três quartos), a imagem é muito parada. Diante desse espaço morto, espera-se que o espectador rememore os acontecimentos anteriores, à espreita de algo novo para quebrar a inatividade, ou simplesmente contemple o vazio.

Antonioni havia sugerido as possibilidades de tais composições (Fig. 4.36), mas foi Angelopoulos que levou a idéia muito mais longe. *Reconstituição* faz uso eloqüente do plano vazio (Fig. 4.2) e *A viagem dos comediantes* é cheia de tais imagens, sobretudo nos planos em que os atores parecem livros enfileirados entre suportes, no começo e no final do filme (Figs. 4.37-4.38). Em *O apicultor*, o plano vazio é quase sempre usado para apresentar Alexandre cuidando de suas colméias (Fig. 4.39). Uma versão mais seca ocorre em *Paisagem na neblina*, quando as duas crianças em fuga se separam de Orestes na pista de moto (Fig. 4.40).

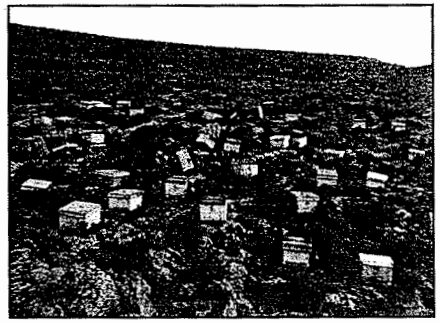
O ritmo do plano geral é afetado pela escassez do quadro. Se o espectador quiser mergulhar em tais imagens longínquas tem de contemplar a tela por algum tempo. No entanto, o andamento dramático é desacelerado pela recusa do movimento. Procurando gestos e revelações nos alinhamentos de figuras, o espectador tem de inventar mil maneiras de dar sentido ao plano, preenchendo os vazios com significado. O resultado, além do aspecto conscientemente pictórico, é que a progressão dramática é suspensa, levando à contemplação distanciada e a uma sensação de contenção e aridez. Num plano distante, os rebeldes da comuna, sob o comando de Alexandre, o grande, ordenam que entreguem as armas. Não precisamos ver o rosto do grupo para apreender a sensação de derrota que se revela na postura e nos passos pesados com que obedecem à ordem (Fig. 4.41).

4.36 *Deserto vermelho*: poses dorsais a três quartos e espaço entre as pessoas. Compare com as Figs. 4.2 e 4.16.



4.37 *A viagem dos comediantes*: o primeiro plano, situado em 1952.

4.38 *A viagem dos comediantes*: o último plano, com os atores começando sua jornada em 1939.



4.39 *O apicultor*.

4.40 *Paisagem na neblina* (1988): A câmera alta de Angelopoulos situa as figuras numa fatia de espaço vazio.

4.41 *Alexandre, o grande*: os rebeldes se entregam.

Procedimentos de centralização e composição com moldura dão destaque à trama já bem esgarçada, ao passo que os espaços vazios e os atores de costas a três quartos nos desviam dela. Angelopoulos, entretanto, não pára por aí. Passa a "pré-formar" suas figuras, seus interiores e suas paisagens por meio de um consistente sistema de representação que desdramatiza a encenação. Aqui, de novo, podemos ver sua vocação para a síntese. Nenhum desses procedimentos é monopólio seu, mas ele se apropria deles com tanta obsessão e tanta imaginação que só poderiam se transformar em sua assinatura, sua marca registrada em cada filme. Outros diretores estruturam cada um de seus filmes como um tema e suas variações: uma imagem passará a ser vista como a volta ou o desvio de outra imagem anteriormente mostrada no filme ou vista em outro lugar da obra. E essas modalidades de imagem poderão ser combinadas dentro de uma única seqüência ou até dentro de uma única tomada, de modo que suas possibilidades estéticas e dramáticas sejam potencializadas. Angelopoulos revisa e explora os recursos de dois esquemas de imagem predominantes. (Ver quadro.)

Duas maneiras de desdramatizar o espaço fílmico

Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970, os diretores europeus exploraram modos de compor imagens que visavam amortecer o fluxo do drama dentro da cena. Para tanto, experimentaram dois esquemas visuais que também constituíram reações contra a profundidade de campo que emergira no cinema americano nos anos 1940.

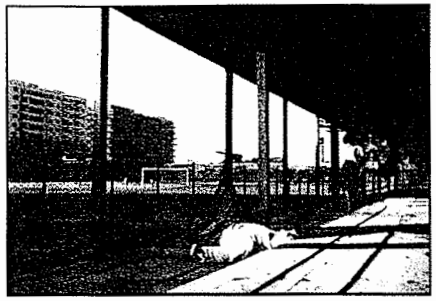
O primeiro esquema emprega o que o historiador da arte Heinrich Wölfflin chamou de "espaço recessivo".[44] Aqui, tanto as figuras como a arquitetura apresentam diagonais que cortam o espaço do primeiro plano ao plano de fundo. Os cineastas dos anos 1940 até os anos 1960 exploraram uma variante da imagem recessiva, colocando o primeiro plano bem perto da câmera. Welles fez desse dispositivo parte essencial de sua assinatura estilística, e muitos diretores pelo mundo afora adotaram a profundidade de campo wellesiana (Fig. 4.42). Os neo-realistas e Antonioni, no entanto, no mais das vezes, utilizavam uma profundidade menos agressiva, situando o primeiro plano a uma distância razoável da câmera, como os diretores japoneses dos anos 1930. A profundidade wellesiana hiperdramatiza a ação, aproximando demais o primeiro plano do espectador, ao passo que o plano recessivo, mais suave, promove a desdramatização, especialmente quando combinado com a vista dorsal das figuras e dos espaços vazios do plano (Fig. 4.43). Essa imagem corre o risco de tornar menos imediata a leitura das expressões dos personagens, mas, em compensação, destaca a importância da paisagem e da arquitetura, evitando que um rosto ou objeto se agigante na tela (Fig. 4.44).

Durante os anos 1960, o plano recessivo e a grande-angular foram contestados por outra vertente da encenação e da filmagem, que chamarei de "planimétrica", uma vez mais acompanhando Wölfflin.[45] Aqui, o plano de fundo é decididamente

4.42 Um primeiro plano bem aproximado com profundidade de campo do filme egípcio *A terra* (Youssef Chahine, 1969).

4.43 Um plano recessivo em ziguezague em profundidade de campo em *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti.

44. Heinrich Wölfflin. *Principles of art history: The problem of the development of style in later art*. Trad. de M.D. Hottinger. Nova York: Dover, 1950, pp. 75-82.
45. *Ibid.*



4.44 *Os vencidos* (Antonioni, 1952): paisagem urbana e figuras distantes.

4.45 Um enquadramento planimétrico de um protagonista de *Os vencidos*.

4.46 Reflexos no balcão de um café brincam com as ilusões de achatamento e profundidade (*Marcas de identificação: Nenhuma*, Jerzy Skolimowski, 1965).

4.47 O enquadramento planimétrico em *Pierrot, le fou* (1965).

perpendicular ao eixo das lentes e as figuras ficam totalmente frontais, em silhueta ou totalmente de costas para nós. Os primeiros exemplos já aparecem em Antonioni (Fig. 4.45), mas o procedimento desenvolveu-se mais evidentemente dentro das novas correntes do final dos anos 1950. Jovens diretores se voltavam para algo menos volumétrico, mais conscientemente associado à imagem modernista: mais achatada, visivelmente construída, chegando até a propor quebra-cabeças ópticos (Fig. 4.46). O procedimento foi logo adotado pelo modernismo político. Os monólogos para a câmera de Godard em *A chinesa* (1967) tornaram-se paradigmáticos (Fig. 4.47). A nova imagem planimétrica era muito apropriada à corrente ascética do modernismo político. É central em *Jeanne Dielmann* (Fig. 4.22), assim como no exercício minimalista de Fassbinder, *Katzelmacher* (Fig. 4.48)

As origens desse procedimento são várias. Durante os anos 1960, quando a filmagem em locação tornou-se mais comum, os cineastas usavam lentes longas (telefoto) muito mais freqüentemente, e estas estreitavam a área de cena e achatavam o espaço em planos paralelos (Fig. 4.49). Uma vez que esses planos ficaram comuns, muitos cineastas começaram a elaborar imagens que parecessem mais achatadas e perpendiculares. Greenberg e sua concepção de modernismo como "afirmação do plano" e "negação da profundidade representacional", disseminada pela alta cultura nos anos 1960 e 1970, podem também ter levado o cinema para esse modo de composição mais abstrato.

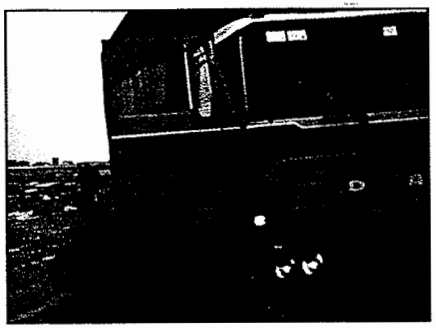
4.48 *Katzelmacher* (R.W. Fassbinder, 1969): um alinhamento planimétrico de desocupados.

4.49 A lente longa reduz as profundidades e, com isso, os planos distantes ficam quase do mesmo tamanho dos próximos (*Até encontrei ciganos felizes*, Alexander Petrovic, 1967).

O recuo distanciado surgiu na Europa nos anos 1950 e permaneceu como uma opção relevante nos anos 1970, tornando-se a tática central de encenação de Angelopoulos. Foi capaz de transformá-lo pela combinação com o quadro vazio, com a figura de costas a três quartos e com cenários de perspectiva bem marcada. Quando organiza um plano recessivo em volta de uma perspectiva central, como em internas ou nas ruas da cidade ou em estradas, o ponto de fuga atrai nossa atenção para a ação dominante. O estupro de Voula em *Paisagem na neblina* se torna ainda mais chocante porque o mergulho diagonal do caminhão e da estrada continua magnetizando nosso olhar para a perseguição do caminhoneiro (Fig. 4.50). Mas a perspectiva central é raramente tão determinante em Angelopoulos. Não raro, ele cria uma tensão entre o ponto de fuga central e uma figura descentrada no primeiro plano. Esse efeito é bem evidente nas declamações de *A viagem dos comediantes* (Fig. 4.51) assim como no tratamento da fronteira em *O passo suspenso da cegonha* (Fig. 4.52).

Via de regra, a perspectiva não é tão rigidamente centrada. Os corredores infindáveis da prisão de *Dias de 36* e do hotel de *Os caçadores* nos recordam que Angelopoulos pode evocar um tipo de profundidade oblíqua. Ele usa a perspectiva recessiva para limitar nosso acesso à informação pertinente, desdramatizando ainda mais a cena e direcionando nosso olhar para os signos fugidios do desenvolvimento da ação. O espectador tem de se esforçar para seguir os mínimos detalhes da trama.

Um exemplo audacioso aparece em *Os caçadores*. Yorgos está sentado em uma taverna, de costas para nós, e dois homens robustos vêm sentar diante dele no primeiro plano (Fig. 4.53). Um se queixa de que a esquerda está planejando um golpe. Irado, Yorgos se levanta e começa a andar e a cantar uma canção de protesto, afastando-se da câmera (Fig. 4.54). A câmera se inclina para a esquerda, deixando-o mais ou menos centrado enquanto, indeciso, termina a música, ainda de costas, filmado através de uma abertura apertada (Fig. 4.55). Se a cena tivesse sido filmada do ângulo oposto, Yorgos teria avançado em direção da câmera e isso, somado a seu canto insolente, sugeriria uma visão heróica.



4.50 *Paisagem na neblina*: o estupro de Voula pelo motorista de caminhão, com o ponto de fuga dando ao evento uma sinistra inevitabilidade.

4.51 *A viagem dos comediantes*: ator ensaiando um monólogo.

4.52 *O passo suspenso da cegonha* (1991): espaço vazio e gesto interrompido.

Aqui, ao se tornar uma pálida silhueta com a voz também enfraquecendo, vemos sua convicção se desvanecer, prefigurando uma eventual capitulação diante das forças de direita. O aspecto pictórico da composição envolve o espectador num concentrado ato de ver, em que seu olhar se intensifica para testemunhar a transformação do homem em um simples ponto.

Aqui, a iluminação e o posicionamento central destacam Yorgos, mas Angelopoulos também usa a arquitetura para emoldurar o espaço. As diagonais recessivas podem cortar o espaço em zonas bem separadas. Antonioni tinha explorado o recurso em alguns momentos, mas, desde as primeiras cenas de *Reconstituição*, Angelopoulos tornou esse procedimento fundamental no tratamento dos planos "vazios" (Fig. 4.56). Figuras confinadas numa fresta tradicionalmente evocam incomunicabilidade e distanciamento, mas penso que, sobretudo nos enquadramentos afastados de Angelopoulos, a dinâmica perceptual desses planos adquire um significado particular. Com o primeiro plano e o plano médio relativamente desertos, incidentes longínquos podem ser emoldurados por portões, portas e esquinas de rua (Fig. 4.57).

4.53 *Os caçadores* (1977): Yorgos confrontado pelos criminosos.

4.54 Yorgos recua, cantando.

4.55 Yorgos, desaparecendo pelo plano de fundo, ainda cantando.

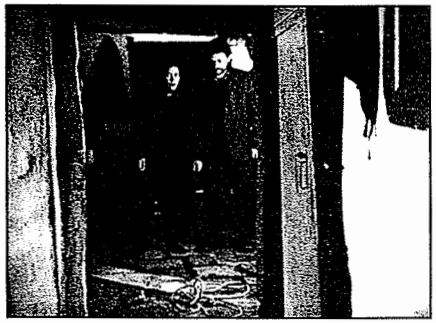
Dentro de interiores, Angelopoulos costuma criar perspectivas recessivas em volta de vãos de porta. Em *Reconstituição*, o recorrente uso das portas da casa facilita o desenrolar da ação (Figs. 4.1, 4.58, 4.59). Em *Dias de 36*, ele trata certas cenas como uma dança de variações de planos recessivos por meio de molduras. As autoridades constantemente voltam à cela na qual Kriezis é refém de Sofianos, permitindo um acesso somente por uma fresta (Figs. 4.60-4.62). Essa opacidade é motivada também pelo ponto de vista externo que a narração apresenta: estamos sempre ligados às autoridades fora da cela e nunca nos deixam entrar com o prisioneiro e seu refém. O espaço oblíquo se torna a narrativa opaca.

Esse esquadrinhar em ziguezague, uma exigência dos planos recessivos, relembra a profundidade da grande-angular associada às tendências de 1940. No entanto, tendo começado sua carreira após Antonioni, Jancsó e outros, Angelopoulos desenvolveu uma recessividade ainda mais afastada, ciente das vantagens de situar o primeiro plano não tão

4.56 As diagonais cortando o espaço do quadro em *Reconstituição.*

4.57 À medida que os convidados de *O apicultor* deixam a cerimônia em um plano característico de paisagem aberta, o casal de noivos, ao fundo, sai emoldurado pelo portão.

4.58 Depois que o interrogatório policial de Eleni é emoldurado pelas portas (Fig. 4.1), composições similares são usadas na confissão dos amantes...



4.59 ... e na reconstituição do assassinato pelo casal (*Reconstituição*).

próximo assim. No cinema moderno europeu, o primeiro plano vazio geralmente sinaliza uma distância estética entre o espectador e a situação dos personagens. Numa primeira abordagem, essa estratégia de plano médio parece nos levar a Feuillade e seus contemporâneos, mas na verdade inverte a escala de valores dramáticos implícitos em suas imagens. Nos anos 1910, a progressão da trama aproximava os atores da câmera, com o clímax acontecendo no primeiro plano. Angelopoulos, em flagrante desafio à empatia do público, com freqüência faz os personagens recuarem, como Yorgos saindo da mesa (Figs. 4.53-4.55,. e o clímax da cena pode ser representado nas profundezas do campo.

O enquadramento distante e recessivo é central na *mise-en-scène* de Angelopoulos desde o começo, mas, a partir de *Dias de 36*, uma alternativa aparece: a composição planimétrica. Durante todo o filme *A viagem dos comediantes* os personagens são coreografados em frisa, tanto dentro do teatro (Fig. 4.63) como dentro de paisagens

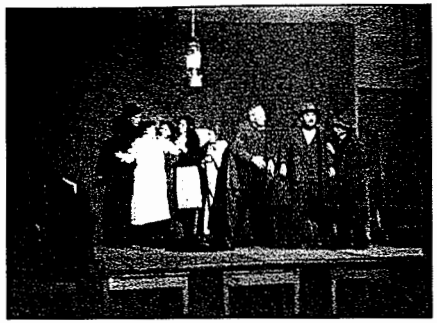
4.60 *Dias de 36.*

4.61 *Dias de 36.*

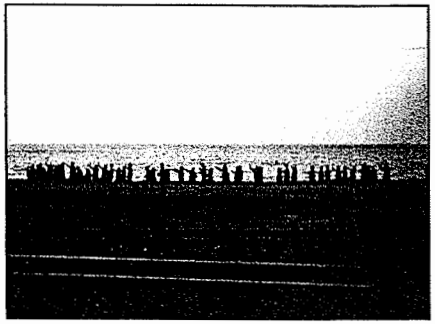
4.62 *Dias de 36.*

(Fig. 4.64). Vários críticos apontaram que, com esse procedimento, o diretor volta aos *tableaux* brechtianos, que comparavam acontecimentos históricos a representações teatrais,[46] mas não podemos esquecer que Angelopoulos está se apropriando de um esquema composicional que já circulava em seu meio cultural (ver quadro). Seus filmes subseqüentes empregam a imagem planimétrica para combinar vistas frontais e de perfil ou para criar momentos de contenção por meio de um virar de costas. Ele faz ranhuras nas paisagens, desenhando figuras que viram fitas paralelas no horizonte, como na deslumbrante cerimônia de casamento às margens do rio em *O passo suspenso da cegonha* (Figs. 4.65-4.67). Além do mais, o efeito de "varal de secar roupas" que a imagem planimétrica parece evocar incentiva panorâmicas e *travellings* exploratórios das faixas

46. Ver Susan Tarr e Hans Proppe. "*The travelling players*: A modern Greek masterpiece". *In*: Fabiano Canosa, George Kaloyeropoulos e Gerald O'Grady (orgs.). *Theo Angelopoulos*. Nova York: Museum of Modern Art, 1990, pp. 12-13; Isabella Jordan. "Pour un cinéma épique". *Positif* n. 174 (outubro de 1975), pp. 15-22.



4.63 *A viagem dos comediantes*: uma disposição lateral da apresentação.



4.64 *A viagem dos comediantes*: a lente longa transforma a paisagem em faixas horizontais.

paralelas pintadas na tela. E as molduras cumprem um papel não menos importante na imagem planimétrica do que na recessiva. Em *Paisagem na neblina*, quando Voula está parada na porta da estação, falando sobre luz e trevas, os trabalhadores da estrada de ferro andando em seu vagonete parecem manchas espectrais amareladas no vidro da janela, antes de passarem ao longo da porta de entrada da estação (Pranchas 4.5-4.6).

Da primeira à última, a imagem planimétrica de *A eternidade e um dia* desliza para a abstração pictórica, traduzindo talvez o anseio do poeta moribundo por uma transcendência espiritual além da memória ou da morte. A abertura do filme mostra o menino Alexander sendo chamado lá fora e segue sua trajetória do quarto até a escada; a câmera se demora numa janela alta (Fig. 4.68). Por meio de um corte, a moldura da janela abre caminho para um outro retângulo: a silhueta da barraca de praia da família, para onde o menino corre (Fig. 4.69). Quando se junta aos amigos, todos correm para a arrebentação, a câmera avança e, com o *zoom*, cria uma imagem planimétrica (Fig. 4.70). No decorrer do filme, Angelopoulos transforma ruas, um canteiro de obras e mesmo um navio imenso em superfícies planimétricas. Dentro do mesmo plano, uma imagem quase documental de Alexander andando no porto (Fig. 4.71) se torna planimétrica com sua passagem (Fig. 4.72) até se transmutar em pura abstração (Fig. 4.73). As memórias de Alexander levam-no repetidas vezes para a mansão da praia de sua infância e de seu casamento (Figs. 4.74-4.75), antes que o último plano do filme o fixe no horizonte (Fig. 4.76).

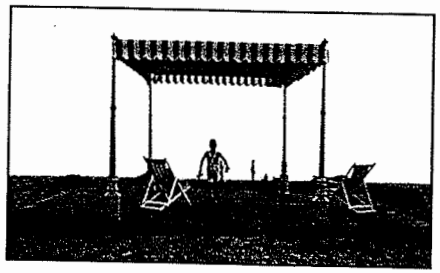
Embora a imagem recessiva e a planimétrica pareçam competir, ambas são adotadas por Angelopoulos. Em seu trabalho, elas formam dois esquemas de tensão, que vão sendo reestruturados de filme em filme. Imediatamente reconhecemos o café de Angelopoulos (recessivo, com profundidade oblíqua), a estrada de Angelopoulos (recessiva, muitas vezes com perspectiva central), a praia ou a margem de rio de Angelopoulos (planimétrica, com figuras alinhadas como roupas em um varal) e assim por diante. Além disso, uma imagem particular pode combinar os dois procedimentos

4.65 *O passo suspenso da cegonha*: um casal separado por uma fronteira está pronto para casar. O séquito da noiva em uma margem do rio...

4.66 ... de frente para o noivo, que chega da outra margem.

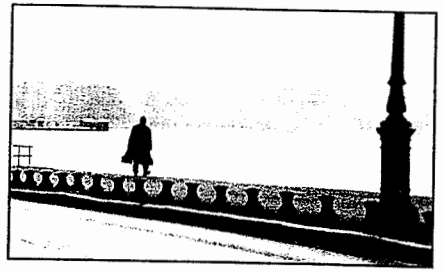
4.67 A cerimônia de casamento em outra composição planimétrica.

4.68 *A etemidade e um dia.*

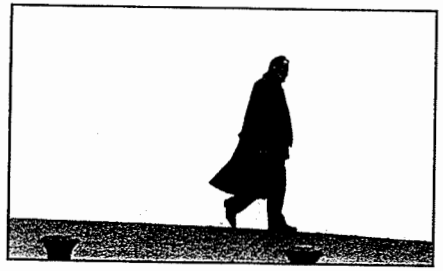


4.69 *A eternidade e um dia.*

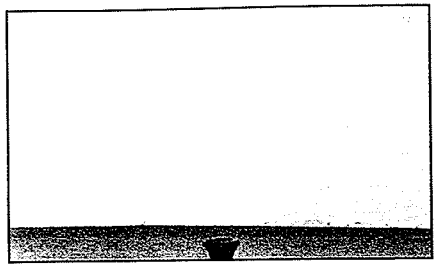
4.70 *A eternidade e um dia.*



4.71 *A eternidade e um dia.*

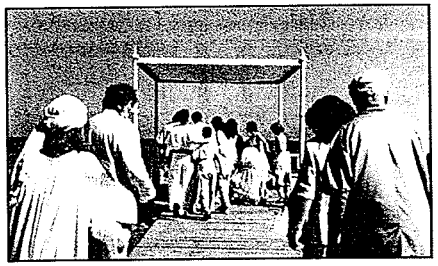


4.72 *A eternidade e um dia.*



4.73 *A eternidade e um dia.*

4.74 *A eternidade e um dia.*



4.75 *A eternidade e um dia.*

4.76 *A eternidade e um dia.*

pelo movimento de câmera ou pela encenação (Figs. 4.77-4.78). O esplendoroso final de *O passo suspenso da cegonha* mostra o repórter caminhando ao longo do rio, enquanto os homens sobem nos mastros (Fig. 4.79). Então, a câmera se inclina para a direita para criar um *tableau* planimétrico, enquanto o repórter faz uma pausa no rio e os homens esticam as linhas (Fig. 4.80). Uma paisagem com a diagonal bem marcada transformou-se numa paisagem laminada.

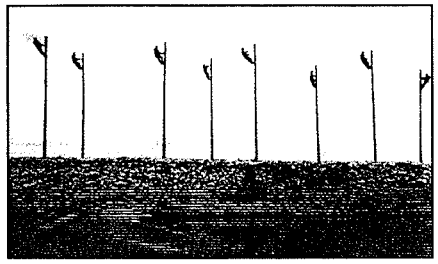
Com algum conhecimento dos princípios da concepção visual que norteiam o trabalho de Angelopoulos, podemos reavaliar as primeiras impressões sobre sua técnica. O plano-seqüência pode agora ser visto como criando, sustentando ou misturando espaços vazios e posturas a três quartos, composições planimétricas ou recessivas. Mesmo quando um plano-seqüência não superpõe dois períodos de tempo dentro do mesmo plano, como em *A viagem dos comediantes* e *Os caçadores*, serve para concentrar nosso repertório de imagens. Logo percebemos que não teremos inserções de *close-ups* nem decupagem campo/contracampo: estamos no terreno dos enquadramentos distanciados. Da mesma maneira, os tempos mortos exigem um olhar atento às mudanças graduais que constituem a ação.

No entanto, é o próprio conceito de ação que é questionado. Os planos contam uma história, mas de maneira tão demorada e vaga que ultrapassam as concepções padronizadas da economia narrativa. Nosso próximo impulso é interpretá-las, mas isso

4.77 Um plano de *Os caçadores* começa com uma disposição frontal e horizontal.

4.78 Quando Yannis caminha, entretanto, uma câmera circular cria uma composição recessiva que dispõe as figuras de costas a três quartos.

4.79 *O passo suspenso da cegonha.*



4.80 *O passo suspenso da cegonha.*

tampouco se mostra animador, já que a flagrante diluição da narrativa nas imagens é conjugada com uma falta de intenção simbólica também. (Daí a objeção de um crítico: "Tudo bem, já entendemos, Theo, agora desligue!".)[47] A imagem estendida excede os aspectos simbólicos e denotativos, buscando, em vez disso, expressividade emocional e abstração formal.

Por um lado, isso é "cinema de clima", como música de clima: a história é amplificada não só pela partitura fúnebre, mas também pelo céu, pelas paisagens e pela postura de seres humanos pontilhados no espaço. Por outro lado, as composições meticulosas e os rigorosos vetores de movimentos demandam a apreensão de sua dimensão monumental. A cabeça de Lênin, amarrada a uma balsa que desliza à deriva pelo Danúbio (Prancha 4.1), passando por pessoas que se ajoelham e fazem o sinal da cruz na margem, logo deixa de ser o símbolo da morte do comunismo e passa a ser uma

47. Richard Peña *apud* Peter Brunette. "A poetic director becomes a cause to champion". *New York Times* (30/5/1999), seção Arts and Leisure, p. 20.

ocasião de emoção solene, um amálgama de tristeza e euforia sufocada. A vibração do motor da balsa é suplantada pela batida enérgica da música de Eleni Karaindrou, com a viola fúnebre e outros instrumentos solo em contraste com cordas concentradas e mais altas. Os planos alternados da balsa e os observadores na margem foram montados de acordo com as variações da melodia alegre e dançante, como se fosse um estranho vídeo de música colocado ali por engano.[48] Depois de mais ou menos três minutos e meio, a estátua se torna um enorme pedaço de paisagem, um *iceberg* à deriva, em contraposição às pessoas hipnotizadas na margem, que a essa altura já tinham sido transformadas numa série de faixas planimétricas. Os filmes de Mizoguchi tecem com equilíbrio os fios da denotação narrativa, da expressividade, do significado simbólico e da abstração pictórica, mas Angelopoulos deslocou o peso da imagem. Ele sacrifica a narrativa e vai além do significado simbólico, para evocar um cinema desoladamente expressivo que também reivindica uma beleza avassaladora.

A adesão ao plano-seqüência, aos enquadramentos distantes, aos quadros desérticos e aos tempos mortos apostam tudo na imagem que se desdobra. Como os cortes são raros, temos de esperar os mistérios do plano se descortinarem a seu próprio tempo. O ritmo lento permite-nos criar expectativas bastante claras sobre como a encenação vai se desvendar. Feuillade e seus contemporâneos, sem tempo para tais sutilezas, deixaram as expectativas implícitas, explorando-as em nome da fluidez da narrativa visual. Em Mizoguchi, situações dramáticas comoventes eram equilibradas com planos cativantes por suas meticulosas mudanças no cenário. Angelopoulos é ainda mais explícito, é um verdadeiro administrador da visibilidade. Acaba por tudo mostrar, mas na hora certa e num andamento que elimina da cena o tão esperado clímax. O plano segue sua própria trajetória espacial. Durante a batalha final pela aldeia em *Alexandre, o grande*, o filho de Alexandre é atingido por uma bala enquanto corre para buscar reforço e é resgatado por uma dona de casa (Figs. 4.81-4.87). A dor do menino e o pânico da mulher são representados longe da câmera, e sua fuga é ainda mais desdramatizada por se passar em recônditos lugares do plano. Aqui, o arco espacial está desencontrado do arco dramático: quanto mais a ação vai num *crescendo*, mais vai se afastando da câmera.

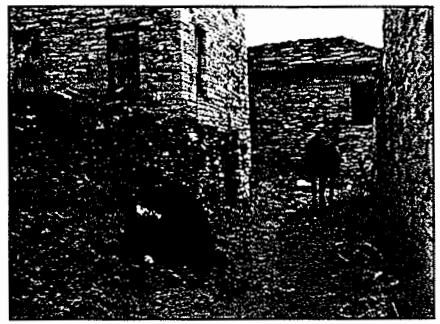
Ao imprimir no plano-seqüência sua própria estrutura espacial, no mais das vezes, Angelopoulos é levado a direcionar o plano para um clímax puramente pictórico. Isso pode ser uma paisagem sublime ou um grandioso emblema enigmático, como a gigantesca mão de pedra que emerge misteriosamente da baía em *Paisagem na neblina* (Fig. 4.88). Ou o clímax pode ser um salto para a pura abstração, como já vimos em *A eternidade e um dia*, com a multiplicação de imagens planimétricas. Algumas vezes, a epifania pictórica chega no final de um plano, outras vezes num ponto depois do qual há

48. Para comentários sobre a música de Karaindrou para Angelopoulos, ver a entrevista com ela: "Musique ou logique", *Positif*, n. 370 (dezembro de 1991), pp. 17-19.

4.81 *Alexandre, o grande*: a câmera capta o filho de Alexandre numa diagonal...

4.82 ... e faz uma panorâmica com ele.

4.83 Outro diretor teria encenado a queda do garoto bem perto da câmera, mas, em vez disso, o jovem Alexandre cai em outra diagonal, no plano médio.

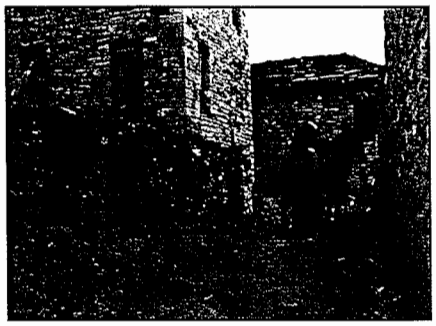


4.84 A mulher que estava ao fundo avança para embalar o menino conforme ele vai voltando a si.

um retorno para algo mais prosaico. Em todo caso, o clímax visual reforça ou até mesmo cria o clímax dramático.

O movimento de câmera, presente em quase todo plano-seqüência de Angelopoulos, intensifica o surgimento de epifanias pictóricas. Não raro, a câmera segue um personagem em movimento, algumas vezes captando um e enquanto solta o outro. Com essa tática, Angelopoulos mantém o plano pulsante, sustenta o interesse visual e, ao mesmo tempo, faz seus encadeamentos característicos, como nos exemplos citados de *Viagem a Citera* ou *Passo suspenso* (Figs. 4.33-4.35, 4.79-4.80). Mas o seu movimento de câmera preferido é um desdobramento de um procedimento antigo, do qual ele se apropriou para seus objetivos estéticos. Recordemos a cena de *A viagem dos comediantes* discutida no início deste capítulo: o grupo de atores caminha para a cidade, vindo da praia, avançando em diagonal em nossa direção. A câmera segue as figuras, enquadrando-as a três quartos (Fig. 4.4). Em seguida, a câmera diminui a velocidade, para deixá-los passar pela direita, utilizando uma panorâmica para mantê-los de perfil

4.85 Depois de ir para dentro e voltar, ela o envolve...



4.86 ... e o carrega até o cavalo, que espera tranqüilamente...

4.87 ... e o manda embora no final da estradinha.

4.88 *Paisagem na neblina.*

(Fig. 4.5). A câmera fica ainda mais lenta e os atores afastam-se em diagonal, ficando distantes, de costas para nós, a três quartos, complementando o que foi visto no começo do plano. Alguns diretores usaram esse esquema – grande-angular para a entrada/perfil para a caminhada/grande-angular para a saída – mais freqüentemente em cenas em locação (por exemplo, *As irmãs de Gion*, de Mizoguchi, 1936), embora versões mais parecidas possam ser feitas em grandes cenários (por exemplo, *As regras do jogo*, de Renoir, 1939).[49] Esse esquema é muito empregado em filmes neo-realistas do pós-guerra e em filmes de Hollywood rodados em locação. (Preminger emprega bastante tal esquema, sobretudo em *Exodus*, 1960, e *Tempestade sobre Washington*, 1962.)

Com esse modelo de vaivém, suas cenas são estruturadas com base no arco visual que pode ou não estar em sincronia com o arco dramático convencional. A solução mais

49. Kristin Thompson discute as táticas de Renoir em "An aesthetic of discrepancy: *The rules of the game*", em seu livro *Breaking the glass armour: Neoformalist film analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, pp. 231-243.

4.89 *O olhar de Ulisses* (1995).

4.90 *O olhar de Ulisses.*

4.91 *O olhar de Ulisses.*

4.92 *O olhar de Ulisses.*

simples é usar a fase inicial do plano, a da abordagem diagonal, para situar os atores principais na cena e guardar o segredo visual para o campo descortinado ao final da panorâmica. Isso é o que acontece com o ferimento do menino em *Alexandre, o grande* (Figs. 4.81-4.87) e a caminhada que superpõe os dois momentos históricos em *A viagem dos comediantes* (Figs. 4.4-4.10). Um certo suspense pode ser gerado pelo esquema de abordagem da diagonal/retirada da diagonal: vemos personagens que estão olhando para algo no espaço *off* e a câmera os acompanha em panorâmica, à medida que eles se dirigem para o momento do desnudamento: um clímax dramático e visual.

Um bom exemplo ocorre em *O olhar de Ulisses*, quando o protagonista A segue uma mulher na rua (Fig. 4.89). A câmera em panorâmica deixa os dois passarem e depois os acompanha na diagonal oposta, agora mostrando uma grande multidão segurando velas (Fig. 4.90). Aqui, como freqüentemente, a última fase do plano mostra o espaço em grande escala. O clímax é mais visual do que dramático ou, para ser mais preciso, por ser um clímax visual, pode provocar o clímax dramático, mesmo com todas as incertezas em relação à ação em curso. Nesse plano de *O olhar de Ulisses*, Angelopoulos multiplica complicações, com muitos policiais se avolumando no plano médio, à medida que a câmera faz um movimento de grua (Fig. 4.91) e, então, um mar de guarda-chuvas avança para o primeiro plano (Fig. 4.92). Depois que tudo congela num *tableau*, a multidão se

precipita violentamente contra os policiais. O plano termina no ápice da intensidade visual e dramática.

Portanto, a fase final do modelo de abordagem diagonal/panorâmica de perfil/recuo da diagonal pode proporcionar um *crescendo* até que algo grandioso se descortine. Com a mesma freqüência, entretanto, Angelopoulos reserva as profundezas do plano para desenvolvimentos em uma escala menos monumental. Tomemos a cena de *Viagem a Citera* na qual Katerina se dispõe a persuadir o reticente Spyros a sair de sua casa. A seqüência começa com ela, o filho deles, Alexander, e os funcionários da prefeitura se aproximando da casa (Fig. 4.93). Ela passa bem perto da câmera, mas o momento em que a câmera mais se aproxima de seu rosto na cena é apresentado não como um clímax, e sim como uma preparação para ele (Fig. 4.94), indo de uma visão de costas a três quartos (Fig. 4.95) para sua chegada na porta da casa, para encontrar Spyros (Fig. 4.96). "Sempre a mesma coisa", diz Katerina. "Quando você fica com medo, você se esconde." Logo em seguida, se abraçam. Lá no fundo do quadro, visto através de um portão longo e espigado, Spyros aceita deixar a casa pelo exílio permanente. Se os diretores dos anos 1910 encenavam o clímax com um plano aproximado, Angelopoulos faz os atores recuarem para bem fundo na cena, provocando um descompasso entre ação e espaço. Mas o plano ainda não acabou. Ao se virar, o velho casal volta para o portão para olhar os homens no espaço *off* (Fig. 4.97). Depois que Spyros diz "maçã murcha" (frase que se refere tanto a suas terras perdidas como a seu relacionamento com Katerina), o plano de dois minutos termina. Essa é outra maneira de arredondar a ação, trazendo as figuras de volta para o plano médio num movimento de *diminuendo*.

Em planos como esse, o movimento da câmera e do personagem participam numa dinâmica mais global de abrir e preencher espaço num ritmo que nos possibilita antecipar como o bloqueio vai se dissipar. Graças ao plano-seqüência, à ação desacelerada e aos planos mortos, Angelopoulos prolonga o processo de encenação deixando-nos com tempo de sobra para reconhecer que estamos criando expectativas quanto à direção do personagem ou da câmera. Nesse aspecto, Angelopoulos é ainda mais lento do que o Antonioni dos anos 1950.

Desde os primórdios do cinema, um esquema eficaz operava preenchendo os vazios. Como vimos em Feuillade e Mizoguchi, o diretor pode preparar uma abertura no quadro que será ocupada por um ator, focalizando a nova figura e completando a composição. Angelopoulos põe essa técnica a nu, criando explicitamente espaços que serão lentamente preenchidos, retardando o momento em que acontece o encaixe do plano. Numa cena do café em *Passo suspenso*, o repórter se encontra com a jovem noiva. A câmera segue seus passos largos em direção a ela no meio da multidão (Fig. 4.98), mas, de repente, de maneira pouco plausível, uma grande faixa da pista de dança se abre e ela aparece ao fundo (Fig. 4.99). Temos alguns minutos para especular sobre quem fará o primeiro gesto, mas a câmera desliza para a esquerda, abrindo ainda mais espaço para o casal; finalmente, a noiva se levanta e vem para o ponto morto do quadro (Fig. 4.100).

4.93 *Viagem a Citera*: em diagonal, num plano médio, Katerina avança para a câmera, que desliza para trás preservando o ângulo.

4.94 A câmera se demora para deixá-la passar de perfil.

4.95 Katerina continua passando por nós e a câmera a segue para o portão numa postura dorsal a três quartos.

4.96 Por uma diagonal, ela se dirige para o fundo, para a porta da casa de campo (quase no centro do quadro), dizendo "sou eu". Depois de uma longa pausa, a porta é destrancada e Spyros aparece.

4.97 O plano termina com o velho casal a uma distância média.

4.98 *O passo suspenso da cegonha.*

4.99 *O passo suspenso da cegonha.*

4.100 *O passo suspenso da cegonha.*

Mesmo sem movimento de câmera, o plano-seqüência pode ser desenvolvido até seu clímax por meio do preenchimento de uma abertura. Já vimos isso acontecer nos primeiros planos vazios das ruas em *O olhar de Ulisses*, completados primeiro pela polícia e depois, mais surpreendentemente, pelas fileiras de guarda-chuvas (Figs. 4.90-4.92). Em um episódio de *Os caçadores*, a polícia se espalha pela rua, mas delicadamente deixa uma fresta que funcionará como uma janela através da qual poderemos ver os manifestantes pela paz se aproximarem (Fig. 4.101), a chegada do carro que irá atropelar Yannis (Fig. 4.102) e, depois, a seqüência do choque, com a polícia se dispersando e a vítima estirada no centro da perspectiva do plano (Fig. 4.103). É como se tivéssemos conhecimento do arco da ação antecipadamente. A imagem convoca nosso olhar para a fresta e, no final, vem a recompensa.

Mergulhamos na imagem distante, esquadrinhamos as figuras de costas para nós, contemplamos o horizonte ou esperamos por algum acontecimento no ponto de fuga, criamos expectativas quanto à trajetória da câmera e dos personagens. Nossa paciência é recompensada na conclusão do plano. O clímax visual pode ser magnífico como nessa cena de *Os caçadores*, pode ser nada menos que primoroso, como os vigias esticados como notas na pauta (*Passo suspenso*, Fig. 4.80) ou como a mão gigantesca levantando da baía para flutuar pela cidade (*Paisagem na neblina*, Fig. 4.88). Pode também ser bem contida, como na cena dos homens de capa amarela deslizando como fantasmas pela

4.101 *Os caçadores*: composição com moldura com muitas pessoas.

4.102 *Os caçadores.*

4.103 *Os caçadores.*

chuva ou como o menino saindo do carro de Alexandre para um futuro incerto, e vemos seu rosto afogueado, iluminado pelas lanternas do carro (Pranchas 4.7-4.8). De todo modo, a estratégia de compor o plano-seqüência visando o momento de intensa expressividade pictórica, dentro de um clima destituído da comoção própria da narrativa convencional, tem sua origem na estética modernista. Angelopoulos combina procedimentos básicos de duas vertentes do cinema europeu, a saber, a desdramatização de Antonioni e o austero modernismo político, para sustentar uma consciência refinada do próprio ato de recepção da cena, uma experiência crucial da tradição do modernismo cinematográfico.

Suas tomadas, então, curiosamente param o desenrolar do tempo do andamento dramático; a inércia narrativa torna-se a norma e pano de fundo para os momentos de esplendor. A trama é suspensa, como a perna do repórter na fronteira, sempre em nome do impacto expressivo e pictórico – freqüentemente em escala monumental. O efeito é alcançado não só por seu hábil jogo com a história e com a memória, mas também por suas apropriações de princípios de encenação que vão dos anos 1950 aos primórdios do cinema.

Com que propósitos mais abrangentes? Pensando nas duas fases da filmografia de Angelopoulos, podemos notar que, nos filmes antes de *Viagem a Citera*, todas as técnicas que examinamos estão de acordo com os objetivos do "modernismo político". Concentrando-se em grupos e encenando de uma maneira simultaneamente minimalista e monumental, Angelopoulos bloqueia os caminhos tradicionais para a empatia. Isso produz um distanciamento crítico, que, por sua vez, convida-nos a refletir sobre forças históricas maiores em jogo numa situação. Num segundo momento, está mais concentrado no indivíduo que passa por crises subjetivas que expressam, como disse o autor emigrante de *Passo suspenso*, a melancolia de fim de século. Essa tendência de retratar crises psicológicas pode ser sinalizada pela escolha de grandes estrelas, pela música não-diegética e por um espetáculo mais consciente. Poderíamos pensar que ele nos oferece uma versão modernizada do *Antoniennui*, o tédio de Antonioni. Os dois momentos investigam a lentidão do ritmo, as flutuações da paisagem e a parcimônia na composição.

Penso que a periodização em duas partes é razoável, mas vale ressaltar que os últimos trabalhos de Angelopoulos não contêm crítica política. Ele focaliza questões políticas concretas de seu tempo: a morte do marxismo (*Viagem a Citera, O olhar de Ulisses*), o desesperado fluxo dos refugiados pelas fronteiras européias (*Paisagem na neblina, Passo suspenso*) e a possibilidade de uma política nacional fundada na honra (*Passo suspenso*). É difícil imaginar um Antonioni dos anos 1950 fazendo um filme sobre a Argélia ou sobre o Muro de Berlim, mas Angelopoulos, com convicção, testemunha crises políticas. Inversamente, mesmo em seus dias "brechtianos", deu a seu trabalho uma forte camada emocional. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, definitivamente influenciados por Bresson, conseguem uma neutralidade emocional desconcertante durante todo seu trabalho, mas Angelopoulos, nos filmes dos anos 1970, operando sob a égide de Antonioni, é impregnado de sentimentos de solidão, devastação e futilidade. Tanto em *Not reconciled* (1965), de Straub e Huillet, como em *A viagem dos comediantes*, ciclos da história nacional se entrecruzam numa complicada estrutura de *flashback*, mas a desdramatização é realizada de maneiras radicalmente diferentes. Straub e Huillet empregam cortes desorientadores, *close-ups* de não-atores recitando monólogos e tempos mortos que recusam qualquer alusão a um clima emocional. Angelopoulos apresenta planos-seqüência, declamações distantes e inércia, transpirando angústia e desespero sufocado.

Ao longo de sua trajetória artística, algumas ênfases mudaram, mas ele sempre entrelaça a crítica social, fundada primeiro na ética marxista depois na ética humanista, com um tom que, afirma ele, não é exatamente pessimista. "Sou um melancólico. E segundo Aristóteles, a melancolia é a fonte de um espírito criativo."[50] Algumas vezes, ele atribui seu tom ao desencanto ao fim do sonho de revolução social ou ao isolamento da maioria das pessoas desconectadas umas das outras e da história.[51] Mas também sugere que sua melancolia tem cor local: "Vivemos num país de memórias, de pedras corroídas pelo tempo, de estátuas quebradas".[52]

A realização de Angelopoulos mostra como os modos de prática cinematográfica podem ser renovados na contemporaneidade. Desenvolveu alguns achados de Antonioni com novos desdobramentos, incentivado pelas realizações de outros (Tarkovsky, Jancsó e os minimalistas radicais) e por correntes estéticas mais amplas. Do mesmo modo, articulou esquemas estilísticos disponíveis em seu meio cultural – a figura a três quartos, a panorâmica que vai e vem, o plano com perspectiva profunda e o enquadramento planimétrico – para chegar a uma síntese expressiva. Que tenha conseguido tanto renome sugere que, para muitos espectadores, a tradição do pós-guerra não foi exaurida, ela pode inscrever em nosso mundo de bares, videoclipes e guerras étnicas uma beleza contemplativa e austera. Num momento em que o cinema europeu, tanto popular como elitista, parece estar imitando Hollywood, a obra de Angelopoulos adquire importância singular. Algumas vezes pretensioso, muitas vezes monumental, quase sempre melancólico, Angelopoulos demonstra que, contrariamente às profecias dos arautos da pós-modernidade, o modernismo cinematográfico ainda pode abrir nossos olhos.

50. Citado em Fainaru. "... And about all the rest", p. 148.

51. Ver Michel Ciment. "Entretien avec Theo Angelopoulos: Le regard perdu, emprisonné et qui cherche à être libéré". *Positif*, n. 415 (setembro de 1995), p. 27; Ciment. "Entretien...: 'Raconter ce que l'on n'arrive pas à vivre'", p. 87.

52. Angelopoulos. "In my end", p. 61.

Prancha 4.1 *O olhar de Ulisses.*

Prancha 4.2 *Alexandre, o grande*: bem distante ao fundo, depois dos galhos da árvore, o bando de Alexandre traz seus reféns para a aldeia.

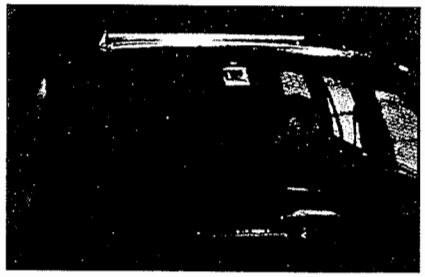
Prancha 4.3 A comitiva se aproxima do plano médio, ainda ornamentada pelos galhos da árvore.

Prancha 4.4 A multidão se desfaz, revelando os cativos que caminham no centro do quadro.

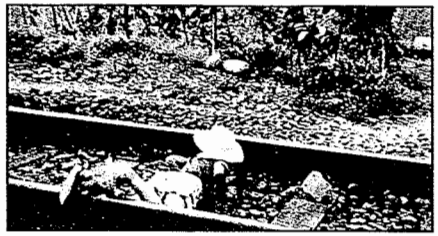
Prancha 4.5 *Paisagem na neblina*: Voula na estação de trem; manchas amarelas na moldura...

Prancha 4.6 ... viram trabalhadores na pista, passando em seu vagonete.

Prancha 4.7 *A eternidade e um dia*: Alexandre se despede do garoto albanês.

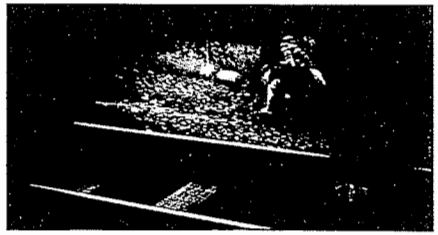


Prancha 4.8 Correndo para o navio na borda do quadro, o menino é nervosamente iluminado pelas lanternas dos carros, provocando mais uma epifania pictórica.

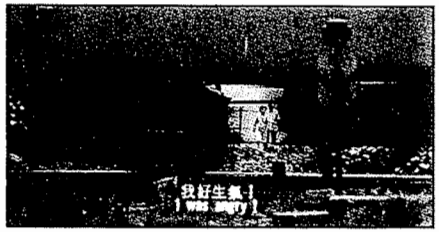


Prancha 5.1 *Verão na casa do vovô*: Ting-ting tropeça nos trilhos do trem e perde o leque de brinquedo.

Prancha 5.2 *Verão na casa do vovô*: A louca se joga nos trilhos para salvá-la.



Prancha 5.3 Quando o trem passa, vislumbramos as duas pelo vão dos vagões; o leque, miraculosamente intacto, inclina-se e começa a girar na direção oposta.



Prancha 5.4 Uma paisagem mais adiante, através de um trem em *Verão na casa do vovô*.

Prancha 5.5 *Cidade das tristezas*: o delegado e seus oficiais chegam à procura de Wen-heung: o avô Lin e sua mulher os recebem, mostrados em silhueta, com Lin à esquerda do centro.

Prancha 5.6 À medida que a cena se desenrola, os policiais vão para o fundo pela esquerda e provocam um tumulto. Agora, o delegado encobre o avô Lin e membros da família emergem do pequeno espaço circunscrito a distância do lado esquerdo.

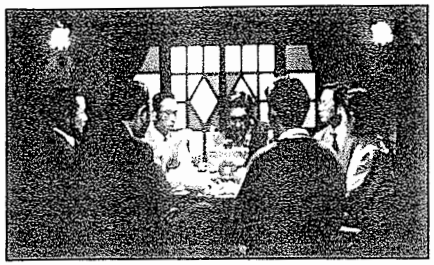
Prancha 5.7 *Flores de Xangai*: Há movimentação e barulho nas ruas. Enquanto Wang bebe no primeiro plano, Hong se levanta da mesa e caminha até a janela distante à direita, seu ritmo combina suavemente com o movimento circular da câmera pela direita. Agora, pode ser visto junto com uma mulher: duas silhuetas recuando.

Prancha 5.8 Depois de olhar para fora da janela, Hong volta para a mesa, enquanto a câmera continua seu giro, captando-o junto com a mulher na mesma moldura vista na Prancha 5.7.

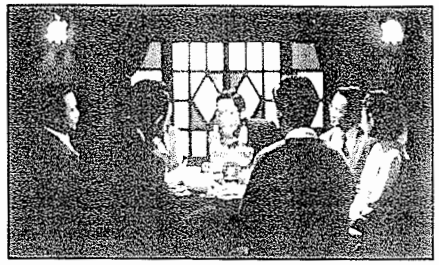
5
HOU, OU OS LIMITES

Chiu-fen, Taiwan, final de 1945. Libertos dos 50 anos de jugo japonês, alguns intelectuais começam a se encontrar no apartamento de um fotógrafo surdo-mudo. Nesta noite, estão reunidos em um restaurante, com um repórter da China continental. Depois de algumas brincadeiras, ele pergunta como se sentem vivendo sob o comando da China outra vez. O governador nomeado pelo continente, Chen Yi, é um bandido, comenta um deles, mas logo se cala. Lá fora, escuta-se uma voz cantando a "Canção dos exilados". Os homens também começam a cantar, abrindo a janela para uma magnífica paisagem noturna. Cantando a nostalgia da terra natal e os anos de errância, comem os *kebabs* que o fotógrafo trouxe.

Além do tema pesado, essa cena de *Cidade das tristezas* (1989), de Hou Hsiao-hsien coloca em pauta a nossa conhecida questão de direção: como realizar a encenação, a filmagem e a montagem de uma ação em volta de uma mesa? A solução de Hou é impressionante. Os atores são dispostos em camadas horizontais e perfis laterais, reservando a centralização, a frontalidade e a iluminação para os personagens principais. Evita o efeito *Última Ceia*, sentando outros atores nas sombras do primeiro plano, de costas, posicionados para enquadrar os personagens principais (Fig. 5.1). Às vezes, focaliza o ator que fala (como faz nessa cena, para destacar o momento em que Hinoe critica o governador Chen), mas de maneira geral nossa atenção é direcionada para os protagonistas por intermédio da composição, da iluminação e do discreto jogo de velar e desvelar. Quando um intelectual conta uma piada sobre a bandeira de Taiwan, as figuras do primeiro plano espontaneamente se inclinam para o lado para que possamos enxergá-lo, juntamente com o repórter que o escuta (Fig. 5.1). Quando o repórter quer saber sobre a canção, uma figura do primeiro plano encobre o personagem que acaba de falar, de modo que o repórter agora ocupa o lugar central (Fig. 5.2). Esse efeito é mais

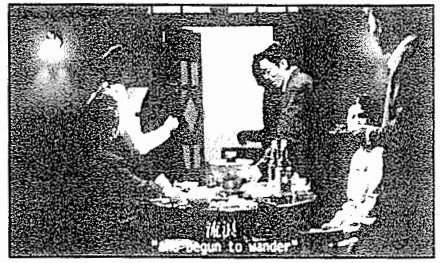


5.1 *Cidade das tristezas* (1989): os intelectuais se reúnem e a composição focaliza o morador da cidade à esquerda e o visitante da China continental à direita.



5.2 O morador da cidade se arruma enquanto dá espaço para a resposta do visitante.

5.3 Mais tarde, enquanto Wen-ching sai para buscar o que comer, os homens começam a cantar, juntando-se ao canto que vem de fora.

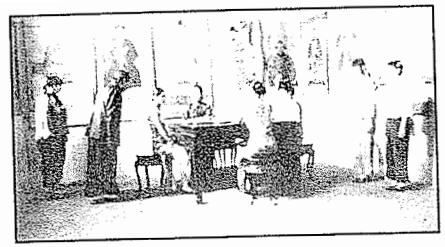


5.4 Ao se levantar para ir até a janela, Wen-ching volta pela direita do quadro e Hinomi olha para ele.

arriscado, em razão da escala do enquadramento – um plano geral com telefoto que compacta aspectos secundários do cenário. (Durante uma projeção de 35 mm, pode-se ver claramente o arroz e os legumes na mesa.)

À medida que a ação se desenvolve, Hou enfatiza a canção e, na verdade, o futuro de Taiwan, fazendo os atores se levantarem e irem para a janela. A cena vira um *tableau* emblemático do incerto futuro de uma nação. De pé, os homens são agora apenas silhuetas a se diluir na população lá fora, que não se vê (Fig. 5.3). A cena equilibra elegantemente implicações simbólicas, qualidades expressivas (a alegria serena da camaradagem entre o continente e a ilha, intelectuais e povo, unidos pela canção espontânea) e sutilezas da denotação: os personagens principais da história sentam silenciosamente à margem. O surdo-mudo Wen-ching e a mulher Hinomi, à direita do quadro, testemunham o drama político, como continuarão a fazer no decorrer do filme, mas também já trocam olhares, antecipando o amor que os unirá (Fig. 5.4).

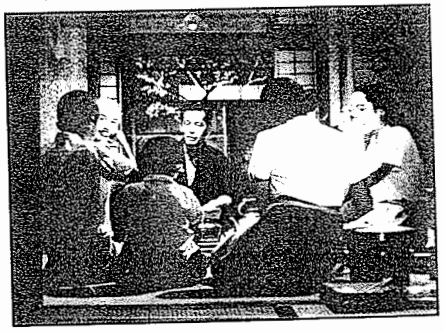
A delicadeza dessa passagem de *Cidade das tristezas* é revelada pela comparação com outro filme chinês, produzido por Hou, feito no ano seguinte. Em *Lanternas vermelhas* (1990), Zhang Yimou resolve a cena da sala de jantar de maneira menos



5.5 Zhang Yimou revive o esquema clássico da sala de jantar (*Lanternas vermelhas*, 1990).

5.6 Depois do plano de situação bem distanciado, Zhang constrói o resto da cena com planos únicos e fechados. Compare com as Figs. 1.1-1.3.

5.7 Em *Começo de verão* (1951), Ozu apresenta a família jantando, usando a cabeça da esposa para chamar a atenção para a avó...



5.8 ... e depois a encobre e focaliza o irmão mais velho falando ao centro. Esta imagem funciona como um plano de situação; o diálogo é tratado com planos únicos dos que falam.

original. Faz a montagem das mulheres jantando com planos únicos; no plano-seqüência, os corpos não estão tão juntos quanto deveriam e o jogo entre os rostos não é tão intricado. Na verdade, a composição e a decupagem remetem ao filme mudo americano (Figs. 5.5-5.6). Talvez precisemos voltar a Ozu, para um parentesco mais próximo, pois suas imagens exibem a densidade encontrada na cena de Hou (Figs. 5.7-5.8). No entanto, o plano-seqüência abarrotado de Ozu é tão-somente um prelúdio para a série de rigorosos *close-ups* durante a conversa à mesa. Antonioni elaborou esquemas que Angelopoulos desenvolveu; agora, Ozu propõe possibilidades para o plano de conjunto que são subvertidas e desdobradas por Hou.

Outro diretor japonês, Kitano Takeshi, comentou que gostaria de filmar cenas à mesa tão bem quanto Hou.[1] Todo filme de Hou tem essas cenas, pois seu interesse pelo comportamento das pessoas engolindo macarrão ou arroz exemplifica seu compromisso

1. Citado em Yuki Sato. "Venice' 97". *In:* Brian Jacobs (org.). *"Beat" Takeshi Kitano*. Edgware: Tadao Press, 1999, p. 86.

com o cotidiano, o concreto e o sensual.[2] Seu cinema é o dos meandros do dia-a-dia, chegando a ser quase obsessivo na atenção a detalhes diminutos. O público recua quando o filho descobre que a avó está morta no final de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985). A parte inferior do corpo dela já começava a apodrecer e é característico de Hou reservar o plano mais aproximado do filme para a mancha escura e viscosa no lugar onde ela está deitada. Até as paisagens de Hou não apresentam o sentido alegórico de Angelopoulos; nelas encontramos fragmentos de vida se apresentando, sem qualquer sentido cósmico: pessoas caminhando por uma estrada sinuosa, mexendo em suas camisas, se abanando. O ângulo da câmera não enobrece o viajante, como faz com o alegórico grupo de teatro em *A viagem dos comediantes* ou mesmo com as crianças persistentes de *Paisagem na neblina*. Sem desfiles ou manifestações, aglomeração de multidões ou humilhação diante de autoridades; nenhuma execução espetacular, nenhum confronto com o poder. Em vez disso, temos minúcias do dia-a-dia. Num plano geral inclinado de *O bonecão do filhinho* (1983), um pai, contentíssimo por ter conseguido emprego, vai para casa numa corrida tão desabalada que suas sandálias voam como discos cor de laranja sobre ruas acinzentadas e verduras tropicais. Quando a protagonista de *A filha do Nilo* (1987) solta um grito ao acordar de um pesadelo, o peixe do aquário, confinado em um canto do quadro, quase pula para fora d'água. Nesse universo, as pessoas fumam, andam, observam, esperam, ponderam, jogam sinuca, comem e bebem.

A vida e os gostos de Hou não o prepararam para as idéias abstratas e as preocupações políticas de Angelopoulos. Era um cinéfilo, mas seus gostos privilegiavam filmes da indústria cultural de massa ocidental ou japonesa. Muitos dos influentes cineastas do novo cinema de Taiwan tinham estudado nos Estados Unidos e assimilado as obras-primas do cinema asiático e europeu, mas Hou, que só viajou ao exterior nos anos 1980, foi apresentado a Pasolini, Godard e Antonioni por amigos. Não conhecia Mizoguchi e dormia nos filmes de Ozu. Embora não escape de uma citação ou outra de cineastas que o precederam, no mais das vezes, tira seus filmes do cotidiano local. Os ingredientes de gângster que dão vida a suas tramas não vêm das telas, mas da nostalgia de sua juventude sombria: "Sinto falta do velho mundo machista, um mundo de rivalidade entre cachorros loucos".[3] Eleni Karaindrou compõe músicas melancólicas e minimalistas para Angelopoulos, mas as trilhas sonoras de Hou misturam músicas de amor sentimentais, baladas meio japonesas, *rock* pesado, música *pop* e música oriental chorosa.[4] Não se pode imaginar Angelopoulos fazendo CD de karaokê, como Hou, ou cantarolando músicas sentimentais enquanto trabalha em seus roteiros.

2. Para uma notável discussão sobre o compromisso de Hou com a concretude, ver Godfrey Cheshire. "Time span: The cinema of Hou Hsiao-hsien". *Film Comment* 29, n. 6 (novembro-dezembro de 1993), pp. 56-63.
3. Citado no documentário de Olivier Assayas, *HHH: Um retrato de Hou Hsiao-hsien* (Hsu Hsiao-Ming Film Corporation, 1997).
4. Compare Eleni Karaindrou, *Musique originale de la trilogie de Theo Angelopoulos* (Milan CH 299) com *Hou Hsiao-hsien movie family* (Rock Records/TM Music TM0023-1 e TM0023-2).

Seu método despretensioso é perfeito para a investigação dos ritmos do cotidiano. Hou sempre se interessou pelas pessoas: como crescem, separam-se da família, mudam-se para a cidade, encontram trabalho e amor, conseguem dinheiro legal ou ilegalmente e se divertem. Seus personagens, como os de Wong Kar-wai, que têm 20 e poucos anos ou os vadios de *Os boas-vidas* (1953), de Fellini, são vagabundos que não fazem nada, só comem e bebem, discutem e brigam, observando os dramas em volta, tentando evitar as broncas dos pais e a ira dos patrões, usando o tempo de folga para tramar golpes malfeitos ou conquistar mulheres. (É verdade que a refinada sociedade de bordel em *Flores de Xangai*, 1998, evita esse mundo da classe operária, mas seus *playboys* jogam o mesmo jogo em outro nível, esbanjando em refeições e barulhentas algazarras com bebida, com provocações e julgamentos incorretos, típicos dos personagens de Hou.) Embora estejam relaxando, esses jovens estão vivendo na história. Como um todo, os filmes de Hou seguem Taiwan através do século XX inteiro, desde o começo até a virada do milênio (século rememorado a partir de 2010 em *Millennium mambo*, 2001). Os personagens podem jogar sinuca, andar a cavalo na praia, fazer pequenos negócios, fazer o serviço militar ou dançar em um clube, mas fora da tela, a política e a sociedade estão tumultuadas, geralmente registradas por um programa de rádio ou uma narração em voz *off*, mostrando um personagem pensando nos acontecimentos que não nos são mostrados. E embora um ou dois desses jovens, levados por idealismo, assumam compromisso político na sociedade, a maioria está fora disso. Os personagens mais sensíveis tendem a ser observadores atentos que se esforçam para compreender de que modo forças distantes e destrutivas podem estar modelando suas vidas.

Havia muitas dessas forças em Taiwan e o tratamento de Hou é mais notável ainda por emergir de uma atmosfera que reprimia qualquer documentação do dia-a-dia. Como a junta militar grega de Papadopoulos, o Kuomintang, o partido nacionalista de Chiang Kai-chek, dominava com mão de ferro. Os habitantes do continente que tinham escapado da revolução de Mao eram apenas 15% da população, mas subjugaram o povo taiwanês. Em 1949, o Kuomintang declarou a lei marcial em preparação para uma iminente reinvasão do continente. Durante os anos 1950 e 1960, com o crescimento da economia, apareceu uma geração que se considerava taiwanesa e não mais chinesa exilada. Ainda assim, o poder público representava a farsa de que a pequena ilha é que era a verdadeira China, e que ia reconquistar a terra natal. O cinema popular oferecia só entretenimento, evitando que os diretores levantassem problemas sociais ou criticassem as políticas do governo. Mas Taiwan perdeu sua cadeira nas Nações Unidas para a China em 1971 e conseqüentemente perdeu reconhecimento diplomático. Chiang morreu em 1975 e seu filho governou um pouco menos rigidamente. A autoridade do partido nacionalista estava se enfraquecendo quando Hou e outros artistas de sua geração chegaram à maturidade.

Não se pode esquecer de que Hou era uma espécie de forasteiro. Nascido no sul da China e levado para Taiwan ainda bebê, chegou junto com o governo chinês (seu pai era

funcionário público), mas a família era Hakka, uma minoria tanto na ilha quanto no continente. Hou passou a adolescência num ambiente de pequenos delitos, brigas e jogos, ou seja, cresceu um pouco à margem da sociedade. Depois de fazer sua parte, prestando serviço militar, foi para a escola de cinema em Taipei. Contrariamente a Angelopoulos, que quando voltou da França para a Grécia encontrou uma indústria cinematográfica muito fraca, Hou, depois de se formar, começou a filmar numa indústria que produzia um filme por semana. Trabalhou zelosamente durante uma década, passando de assistente de roteiro a assistente de diretor e dirigindo três animados musicais românticos entre 1980 e 1982. Tornou-se o membro mais eminente do novo cinema patrocinado pelo governo, que procurava captar novos aspectos da experiência local e, de quebra, conquistar um lugar nos festivais internacionais. Os primeiros filmes de sucesso de Hou, um episódio do projeto *O homem-sanduíche* (1983) e o longa *Os garotos de Fengkuei* (1983), ajudaram a definir o novo movimento de Taiwan para os críticos estrangeiros, um pouco como *Reconstituição* (1970) para o cinema novo grego. Por insistência do editor dos *Cahiers du Cinéma*, Olivier Assayas, *Os garotos de Fengkuei* foi colocado no programa no Festival dos Três Continentes, em Nantes, e recebeu o primeiro prêmio. Quando a lei marcial foi revogada em 1987, o novo cinema tinha desempenhado seu papel na abertura da cultura autoritária. Hou era agora um queridinho dos festivais e, com patrocínio estrangeiro, começou a rodar uma série de filmes mais difíceis e, às vezes, obscuros. Como Angelopoulos, escolheu examinar a história política e o clima contemporâneo de seu país, embora tanto diretores como críticos concordem que isso interessava mais aos estrangeiros do que ao público local.

O compromisso de Hou com o tangível se relaciona não só com o tema, mas também com seu estilo. Um observador da vida como ela é faz cenas que mais parecem um documentário, como a já citada, dos intelectuais cantando. Hou já disse que deseja simplesmente capturar o que está acontecendo com um personagem num lugar específico.[5] Cita Confúcio: "Olhe, mas não intervenha; observe, mas não julgue".[6] Involuntariamente invocando Rossellini ("As coisas estão aí; por que manipulá-las?"), postula um olhar empático e distanciado, um observador invisível absorvendo uma realidade plena de significado. Para *Flores de Xangai* ele queria que a câmera fosse "um personagem invisível que flana pelos lugares onde os personagens se encontram, espionando-os, mas permanecendo invisível".[7]

Teoricamente, há muitas dificuldades com esse ideal de ser um observador invisível, não sendo a menor delas o fato de que elimina a força construtiva da encenação.[8] É verdade que, quando vemos um filme de ficção, pensamos que o olho da câmera é o nosso, espiando a cena como se estivéssemos lá. No entanto, esse efeito é produzido pela articulação entre filmagem e encenação. A ação é sempre esculpida de dentro, pelo dispositivo, que molda nossa experiência minuto a minuto. Os filmes de Hou, assim como os outros diretores analisados nos capítulos anteriores, guiam nossa visão por uma deliberada e, no mais das vezes, minuciosa coreografia de corpos mergulhados no espaço e na luz. Em nossa cena de *Cidade das tristezas* (Figs. 5.1-5.4), o encobrir e revelar do rosto dos homens, o recuo do plano médio no momento certo, a abertura da sala para o mundo lá fora, o giro da ênfase visual dos homens à mesa para o céu noturno e o casal à direita, tudo isso não é uma realidade simplesmente captada por uma câmera extremamente bem posicionada. É exatamente o contrário: tanto quanto em Feuillade, Mizoguchi e Angelopoulos, a ação foi construída, com suas imagens fluentes e oportunas, especificamente para o nosso ponto de vista.

Assim, Hou se inscreve na tradição que estudamos, mas com diferenças. Emprega o jogo de velar e desvelar de maneira minuciosa, mas recua a câmera ainda mais para trás do que Feuillade. Diferentemente de Mizoguchi, explora lentes longas e a gradação das cores. E, ao contrário de Angelopoulos, leva-nos, por assim dizer, além da desdramatização. Descortina uma surpreendente multiplicidade de sentimentos, no que poderia parecer, à primeira vista, uma perspectiva distanciada em relação à ação. Seus filmes são refinados melodramas: o afeto não é eliminado, mas destilado.

Em sua encenação Hou foi decididamente um experimentador. Estabeleceu seu estilo em diálogo com o cinema comercial dos anos 1970, com o novo cinema dos anos 1980 e, mais recentemente, com diretores de toda a Ásia, sobre os quais teve forte influência. No decorrer de 20 anos, revisou e refinou as normas vigentes (algumas das quais ele mesmo tinha ajudado a criar). E embora corra riscos em todos os filmes, também estabelece limites: "Para toda verdadeira criação, é necessário ter regras e limites. E um lugar predeterminado, paradoxalmente, permite a você um campo muito mais amplo de invenção. Os cenários fechados com que trabalho deixam-me poucas opções e, curiosamente, criam muitos obstáculos, mas só assim posso experimentar minha liberdade para aprofundar o que realmente conta, o cerne da questão".[9] Uma vez estabelecidos os estreitos limites, ele pode ser intuitivo e seguir seus instintos: "Não faço tentativas novas o tempo inteiro, como os críticos ocidentais pensam, mas ponho limites diferentes".[10] Mesmo que Hou sempre invoque a cultura chinesa como fonte de inspiração, nesse particular, concorda com uma vertente da arte ocidental que acredita

5. Citado em Emmanuel Burdeau. "Rencontre avec Hou Hsiao-hsien". *In*: Jean-Michel Frodon (org.). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 79.
6. *Ibid.*, p. 68.
7. Citado em Michel Ciment e Yann Tobin. "Entretien avec Hou Hsiao-hsien: 'Les contraintes et la liberté'". *Positif*, n. 453 (novembro de 1998), p. 9.
8. Para argumentos contra o observador invisível, ver meu *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp. 9-12.
9. Citado em Ciment e Tobin. "Entretien", p. 9.
10. Comentário numa discussão no Festival de Cinema de Taipei em novembro de 1999.

no aumento da liberdade de um artista quando ele estabelece obstáculos difíceis, expressa neste comentário de Stravinsky: "Em arte, assim como em tudo mais, só se pode construir baseado em uma fundação resistente; o que cede constantemente à pressão torna o movimento impossível... tudo o que diminui a limitação diminui a força".[11]

As mudanças no decorrer da obra de Hou ilustram como as inovações estilísticas podem se originar na percepção de uma questão artística. Desde o início, o diretor achava a interpretação dos atores taiwaneses muito amadora, embora seus primeiros filmes exigissem que ele conseguisse representações aceitáveis de cantores populares e crianças. Trabalhando dentro das normas da produção local, inventou uma linguagem pictórica para resolver essas dificuldades. Mais tarde, alteraria sua linguagem, para se adaptar às histórias preferidas pelo novo cinema.

Hou entrou numa indústria de cinema que oscilava entre o sucesso estrondoso e o fracasso. A produção era altíssima no fim dos anos 1960, com os filmes de espadas e figurinos espetaculares tendo alcançado públicos regionais, mas, em meados dos anos 1970, quando Hou se tornou assistente de direção, o número já tinha caído para 50 por ano. No entanto, quando começou a dirigir, em 1980, as coisas estavam melhorando. As produtoras realizavam 130 filmes, mas com orçamentos baixos, pouco estoque de filme e agenda apertada para as filmagens. Fora os filmes de artes marciais, os gêneros dominantes eram comédias e histórias românticas (*wenyi pian*). Era tão grande a popularidade da escritora Chiung Yao que seu nome foi associado a um ciclo inteiro de melodramas tematizando os ricos ocidentalizados. A companhia estatal Central Motion Picture Corporation (CMPC) era a maior financiadora da indústria cinematográfica, incentivando também as produtoras independentes a entrar no mercado para competir com os filmes de Hong Kong, cada vez mais populares.

Os três primeiros filmes de Hou chegaram como uma lufada de ar fresco. São filmes independentes, sempre com a mesma equipe e os mesmos atores. Eram roteirizados, filmados e montados em dois meses. Rodados em Taipei e em aldeias próximas, essas despretensiosas comédias românticas, repletas de músicas agradáveis, fizeram ótimas bilheterias.

A abertura de *Menina bonita* (1980) dá o tom. No tráfego fumacento de Taipei, um Triumph amarelo-limão desliza em nossa direção ao som de uma música animada, cantada por uma dupla, um menino e uma menina. À direção está uma garota decididamente moderna, Wen-wen (a cantora *pop* taiwanesa Fen Fei-fei). Corta para Ku (o cantor *pop* de Hong Kong, Kenny Bee) em sua motocicleta. Ele buzina, paquerando, quando ela pára para olhar o motor. Wen-wen não dá bola e continua a dirigir para sua reunião de negócios. Lá, ansiosa, tira os sapatos e começa e esfregar um pé no outro, acidentalmente esfregando os pés do chefe. Corta para Ku, trabalhando num escritório de arquitetura, distraidamente roçando um pé no outro. Obviamente feitos um para o outro, o casal continua a se encontrar por acaso até que um trabalho de inspeção de Ku numa vila próxima os reúne.

Menina bonita e o filme seguinte, *Vento gracioso* (1982), estão à vontade na cidade moderna, com personagens comendo *pizza* no Shakey's e fazendo *gags* com gravadores, comerciais de TV e um professor de francês que parece Jesus. As protagonistas são profissionais cosmopolitas. No final de *Vento gracioso*, Ling (Feng Fei-fei, de novo), temporariamente deixa seu pretendente (Kenny Bee, de novo) para realizar o sonho de conhecer a Europa, o que ele modernamente aceita, levando-a ao aeroporto. No entanto, os filmes também criam uma atmosfera idílica no campo taiwanês e é lá que os personagens aprendem o que realmente importa para eles. *Menina bonita* associa amor e fecundidade com uma árvore sagrada do vilarejo, primeiramente mostrada com crianças brincando em seus galhos. Mais tarde, o casal grava seus nomes no tronco e o filme termina com Wen-wen, grávida, puxando Ku para debaixo da árvore. Em *Vento gracioso*, Ling foge das complicações profissionais escondendo-se no vilarejo, substituindo o irmão como professora primária. *A grama verde de casa* (1982) é situado inteiramente numa aldeia, onde o namoro atribulado de dois professores primários (Kenny Bee, agora par de outra diva, Jiang Ling) é ofuscado pelas crises na vida dos habitantes locais. Misturando um romance efêmero com os problemas familiares das crianças e a poluição do rio, *A grama verde de casa* ultrapassa as comédias líricas do Ozu dos anos 1930.

Em sua descontraída simplicidade, esses filmes contrastam com outros 20 filmes românticos do período. Nesses típicos filmes *wenyi*, os jovens flanam por cafés, mansões, faculdades, discotecas, raramente trocando palavras com os habitantes locais. Dirigem ou andam de bicicleta por ruas apinhadas, mas vivem dentro da cultura popular ocidental. *Love in a cabin* (1974) é embalado pelas batidas de *rock*, almofadas fofas e imagens de James Dean. Em *Diário de Didi* (1978), quando uma família visita um aeroporto, a multidão abre passagem para os protagonistas. *My lovely neighbor* (1979) trata de um romance entre uma garota atlética e um biólogo que dança em discotecas. Fora os planos de uma maratona, o filme se confina a uma casa ultramoderna e mostra frenéticos números musicais (incluindo uma dança chamada "*kung-fu disco*"). A disposição de Hou de levar sua câmera para fora e registrar momentos corriqueiros da vida da multidão foi, sem dúvida, considerada como uma novidade.

Os filmes taiwaneses dos anos 1970 tendem a ser ornamentados demais, chegam mesmo a ser agressivos. Invariavelmente rodados na proporção 2,35:1, uma maneira fácil de economizar na produção, estilizam situações estereotipadas com tecnologia de ponta. Uma das adaptações mais famosas de Chiung Yao, *Outside the window* (1972), exibe montagem rápida e *zooms*, *close-ups* exagerados e uma clara preferência por rodopiar a câmera em espiral em volta de qualquer personagem. (Em muitos aspectos, esse cinema

11. Stravinsky. *The poetics of music in the form of six lessons*. Nova York: Vintage, 1947, p. 68.

aguarda com ansiedade a continuidade intensificada da Hollywood dos anos 1980.) E as trucagens de *Outside the window* são modestas se comparadas com as composições desequilibradas deliberadamente, com os arrojados ângulos para baixo ou para cima, com os *zooms* alucinados, as panorâmicas elegantes, com os efeitos de tela dividida, saltos na montagem, câmera lenta, rápidas mudanças de foco e planos de cabeça para baixo em muitos dramas *wenyi* e em filmes românticos para adolescentes do período. Rápidos *close-ups* de olhares intensos e dedilhados agitados traduzem a ligação erótica entre o belo violinista e a linda pianista que tocam um dueto (*Love, love, love*, 1974). O andar ameaçador do vilão de *Love in a cabin* é recortado em fragmentos godardianos, em planos repetidos e ousadas posições em falso *raccord*, aparentemente só porque ele é o vilão.

Não que *Menina bonita*, *Vento gracioso* e *A grama verde de casa* ignorem as convenções do gênero dos anos 1970. Hou trabalha na proporção anamórfica, usa um *zoom* ocasional e constrói seqüências de montagem acompanhadas por estrelas *pop* cantando músicas animadas. Comparados com seus filmes ulteriores, esses três primeiros podem até parecer *kitsch*, mas se mostram corajosamente contidos diante dos exagerados esforços dos diretores que o precederam.

O que faz a diferença? Primeiramente, o que se nota é que evita os ângulos realçados e os enquadramentos descentrados dos filmes românticos e das comédias. Prefere a câmera ao nível dos olhos, embora uma ocasional câmera alta possa filmar figuras atravessando uma paisagem ou circulando pelas ruelas das aldeias. Também dispensa os primeiros planos ornamentais, todas aquelas lâmpadas desfocadas, folhas de plantas e velas tremulando que abarrotam os filmes de Chiung Yao. Seu estilo mais econômico nos primeiros filmes lançou os fundamentos para muito do que viria a realizar pouco tempo depois, de um modo bem diferente.

O cinema taiwanês nos anos 1970 estava dominado pela montagem analítica convencional, com grandes *close-ups* nos momentos de tensão dramática. Muitos diretores nunca fizeram um plano-seqüência abrangente, já que o estoque de filme era precioso demais para rodar a mesma ação duas vezes. Conseqüentemente, os diretores empregavam planos médios e *close-ups* captados com o menor número possível de planos.[12] Em seus primeiros filmes, Hou escolheu uma opção incomum no leque da montagem analítica, aquela abordagem atenuada da montagem da continuidade à qual o cinema europeu aderiu nos anos 1910. Adotou o longo plano de situação, com comparativamente poucas inserções, produzindo desse modo planos bem mais longos.

12. Ver James Udden. "Taiwanese popular cinema and the strange apprenticeship of Hou Hsiao-hsien". *In: Modern Chinese Literature and Culture* 15, n. 1 (primavera de 2003), pp. 120-145. Esse método era reminiscente da abordagem de filmagem por segmento dos diretores de Hong Kong, que também não produziu planos-seqüência. Para mais sobre filmagem por segmento, ver meu *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 129-131, 165-167.

5.9 *Menina bonita* (1981): uma seqüência de planos únicos quando a família se reúne para escutar a mensagem gravada de Fei-fei.

5.10 Uma composição anamórfica com profundidade de campo em *Vento gracioso* (1982).

A duração média de seu plano nesses primeiros filmes de 1980 (entre 10 e 12 segundos) é aproximadamente duas vezes maior do que a dos filmes com montagem rápida dos anos 1970.[13] Não é raro ele filmar um diálogo num plano que ultrapassa dois minutos nem cenas de uma só tomada, sobretudo nas internas. Hou atribui o sucesso de suas comédias ao naturalismo de seu sistema de representação: "Geralmente, os roteiros eram escritos para serem filmados na estrutura campo/contracampo, cada lado correspondendo a uma fala do diálogo. Esse método é previsível e as interpretações ficam muito artificiais. A alternativa era filmar os atores juntos, de modo mais parecido com o teatro e com a vida".[14] Em *Menina bonita*, por exemplo, a família da protagonista se reúne em volta de um gravador para escutar a mensagem que ela deixou. Um filme "moderno" dos anos 1970 teria jogado o gravador para o primeiro plano, com as fitas girando e as cabeças dos membros da família seriam vistas ao fundo. Então, a reação de cada um seria destacada por meio de rápidos *zooms*. Hou deixa a cena se desenrolar dentro do quadro anamórfico inteiro (Fig. 5.9). Do mesmo modo, quando o produtor de televisão, Lo, atende o telefone em *Vento gracioso*, está de pé perto de uma divisória e outras mesas se espalham dos dois lados do ator, dando equilíbrio à composição (Fig. 5.10). Quando faz uma inserção, Hou tende a empregar comparativamente poucos planos médios e quase nenhum *close-up* de verdade. O diretor, que nem conhecia o termo "plano-seqüência", muitas vezes já o empregava.[15]

Hou reverteu outros limites da indústria a seu favor. O orçamento apertado obrigava os diretores taiwaneses a rodar em locação, tanto nas externas (parques

13. Pelos meus cálculos, *Menina bonita* tem uma duração média de plano de 10,4 segundos; *Vento gracioso* tem a média de 12,1 segundos e *A grama verde de casa*, 10,4 segundos. A maioria dos filmes de 1970 a que assisti tem uma duração média de planos entre cinco e sete segundos, embora haja exceções. *Love in a cabin* (1974), de Pai Ching-jui, tem uma DMP de 9,0 segundos e *Diário de Didi* (1978), de Song Cun-shou, uma DMP de 10,8 segundos. Ver James Udden. "Hou Hsiao-hsien and the aesthetics of historical experience". Tese de doutorado, University of Wisconsin-Madison, 2003, pp. 98-99, para mais informações sobre a duração média dos planos do período.
14. Citado em Burdeau. "Rencontre", pp. 66-68.
15. Segundo o documentário de Assayas, *HHH*.

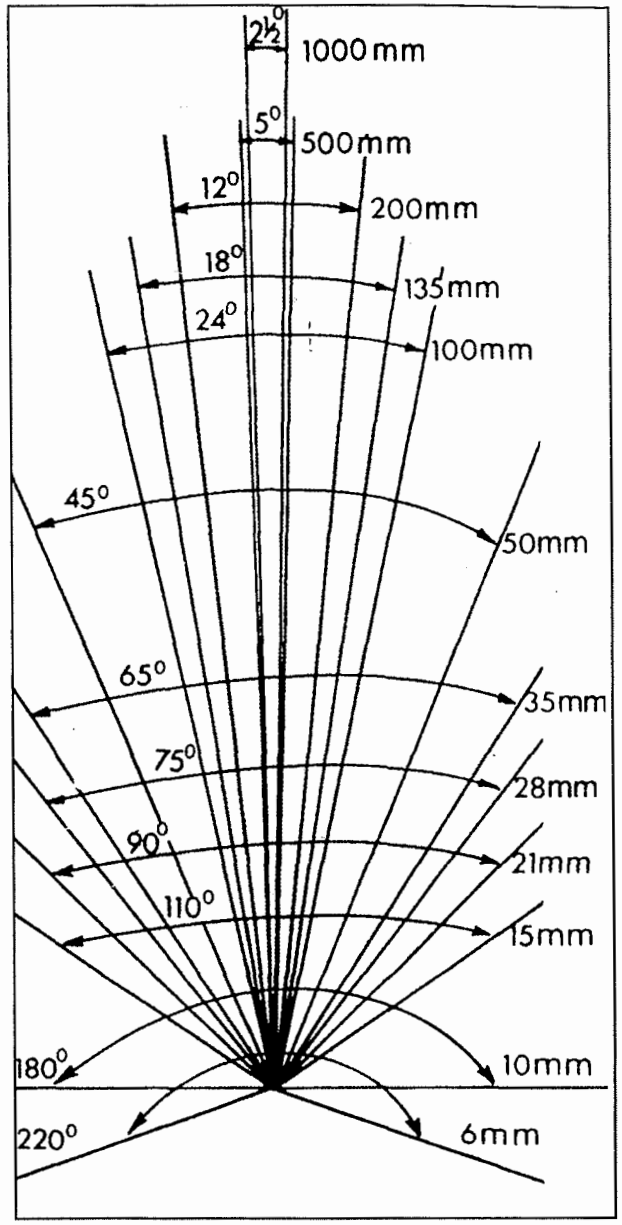
5.11 *Vento gracioso* (1982): a lente longa diminui a aparente distância entre o primeiro plano e o do fundo, fazendo do tamanho aparente e do tamanho real dicas essenciais para a profundidade.

5.12 O plano de abertura de *Menina bonita*: um enquadramento com lente bem longa, que centraliza o carro esporte amarelo da protagonista.

públicos, orla marítima, ruas) como nas internas. Ao que parece, raramente se construíam cenários para filmes situados em tempos modernos. As locações interiores, casas ao estilo ocidental, no mais das vezes, tinham uma iluminação que chegava a cegar, de tão excessiva. A iluminação exagerada, com múltiplos pontos, produz cores saturadas (e, conseqüentemente, aumenta os gastos), mas também cria nítidas sombras superpostas.

Os primeiros filmes de Hou reduzem os arroubos dos anos 1970. O cenário deixa de ser tão contemporâneo, a iluminação é mais sutil, quase fraca; algumas locações são bem incomuns: um centro comunitário para cegos em *Vento gracioso*, um cinema desativado em uma aldeia em *A grama verde de casa*. Mais surpreendente é a fluência das cenas externas, na cidade ou no campo. Os três primeiros filmes contêm as obrigatórias montagens musicais de casais se divertindo ao ar livre, e quase todas as cenas dramáticas também se passam do lado de fora. As imagens para telas panorâmicas vão além das salas de estar com rendinhas por todo lado: o tráfego, as crianças atravessando o quadro em correrias ou, quem sabe, apenas árvores balançando ao fundo (Fig. 5.11).

Para os contemporâneos de Hou, filmar em locação exigia uma técnica particular da câmera. Rodar externas traz alguns problemas, principalmente o atraso: talvez uma multidão se aglomere, talvez o tempo mude. Como vimos, em meados dos anos 1960, em várias partes do mundo, diretores acharam que as lentes longas (de 75 mm a 100 mm ou mais) permitiam a eles posicionar a câmera a uma grande distância da ação – do outro lado da rua, dentro de um veículo sem obstrução – e ainda conseguir planos claros dos personagens principais. Essa tomada em "telefoto", geralmente complementada por *zoom* (isto é, trocando as lentes focais para diminuir ou aumentar o campo de visão), era o esteio das filmagens em locação (Fig. 4.49). A abertura de *Menina bonita*, mostrando o carro esporte da protagonista vindo em nossa direção, é típica do período (Fig. 5.12) e Hou muitas vezes encena seus diálogos com dois atores em telefoto (Fig. 5.11). As lentes longas fizeram com que o diretor taiwanês fixasse sua câmera, já que os *travellings* em telefoto apresentavam muitas dificuldades em locais cheios. Para imprimir uma certa mobilidade ao quadro, recorria-se à panorâmica ou ao *zoom*.



5.13 Os vários ângulos compreendidos por lentes de distâncias focais diferentes. As lentes de 50 mm, comuns no tempo de Feuillade, correspondem a 45 graus, ao passo que as tomadas de grande-angular de Mizoguchi eram feitas com lentes de 28 ou 35 mm. Notem que as lentes mais longas usadas por Angelopoulos e Hou, de 100 mm ou mais, implicam um campo de representação muito estreito. Para incluir vários personagens, a câmera precisa estar bem afastada. Nas locações, isso significa que, muito provavelmente, as pessoas vão passar entre o personagem e a câmera.

5.14 Enquanto dois policiais avançam para a câmera, a lente longa capta outras figuras que passam apressadas pelo quadro (*O segundo fôlego*, Jean-Pierre Melville, 1966).

5.15 Camadas de observadores ganham destaque por intermédio da lente longa (*Vento gracioso*).

Dentro dos limites da filmagem em locação e com lentes longas, guiado por sua busca de um sistema de representação mais contido ou, pelo menos, por maneiras de minimizar os defeitos de seus atores, o trio de comédias de Hou explorou os recursos da tomada em telefoto. Deixar os transeuntes entrarem no quadro era uma possibilidade. Como as lentes longas estendem a pirâmide visual do cinema (Fig. 5.13), a câmera tem de ser colocada mais para trás, para cobrir o mesmo campo que as lentes curtas, o que aumenta a probabilidade de pessoas passarem na frente das lentes. (Um plano médio clássico, filmado com lentes de 35 mm, deixa a câmera só a seis pés de distância do ator, sendo assim improvável que alguém passe no meio.) Embora a inclusão de transeuntes tenha sido comum nos planos com telefoto no cinema ocidental dos anos 1960 (Fig. 5.14), muitos diretores taiwaneses que se preocupavam em não desperdiçar filme com refilmagem parecem ter restringido a entrada dos extras no campo de visão. Mesmo Kurosawa parecer ter se surpreendido que pessoas irrelevantes entrassem nos planos de Hou, às vezes bloqueando nossa visão dos atores principais. "Nos filmes de Kurosawa", comenta Hou, "ele mais ou menos seguiu o sistema de Hollywood, filmando em estúdio com estrelas. O protagonista está centralizado e todo o resto é secundário. Eu quase nunca filmo em estúdio, quase sempre em ambientes naturais e a maioria de meus atores não é estrela".[16] Outra vantagem da lente longa é que ela minimiza a diferença de tamanho dos objetos nos diferentes planos. Ações secundárias acontecendo no primeiro ou no último plano ganham maior relevância por ter quase o mesmo tamanho que o ator principal da cena (Figs. 5.11, 5.15). Sem as lentes longas, os transeuntes casuais nos quadros de Hou não seriam tão chamativos.

A telefoto também permitiu a Hou filmar economicamente em alguns poucos ângulos; às vezes, só uma disposição era suficiente. Um plano único distante funcionava melhor, se se estivesse tentando extrair uma interpretação fluente de estrelas inexperientes.

16. Citado em Burdeau. "Rencontre", p. 81.

Chen Kun e eu, antes de começarmos a dirigir filmes, costumávamos projetar nossos planos com antecedência: números 1 e 3 para você, 2 e 4 para mim, e assim por diante. Quando começávamos a filmar, acontecia de ser muito difícil para o ator dizer as falas do contracampo em que não era visto. Então, começamos a filmar planos-seqüência das cenas de diálogo, para servir de guia para a montagem. Logo descobrimos que o contracampo não era necessário, aí desenvolvi um gosto por planos contínuos tomados de um só ângulo.[17]

Os atores não-profissionais eram ainda menos treinados para refazer as tomadas em planos aproximados do que as estrelas *pop*: "Atores amadores com freqüência ficam muito nervosos em *close-ups*".[18] A preferência pelo trabalho com atores não-profissionais levou Hou a encontrar um ponto fixo para captar a cena inteira.

> Deixei-os [os não-atores] fazer o que estavam acostumados – seus hábitos e gestos –, para que não precisassem "atuar": por exemplo, fazer uma refeição ou fumar na luz do dia. Para evitar a ansiedade deles, eu deliberadamente colocava a câmera bem longe e não mexia mais. Tinha, então, de encontrar o melhor ângulo para cada cena, de modo que a câmera pudesse captar o máximo de incidentes e pessoas que eu queria.[19]

No entanto, essa maneira de se expressar – encontrar o lugar certo para a câmera para captar a cena – não faz jus ao esforço de Hou na direção da cena. Os três primeiros filmes mostram que, com as lentes longas e a câmera fixa e distante, Hou é capaz de encontrar soluções bem originais.

O mais evidente é que Hou descobre alguns esquemas de encenação de grupos que são nossos velhos conhecidos. James Udden destaca uma seqüência inspirada de profundidade de campo em *A grama verde de casa*.[20] Um garoto descobriu que o pai matou sua coruja de estimação e a cena começa com o pai deitado na varanda, em plano médio, enquanto o filho corre gritando de tristeza (Fig. 5.16). Como a reunião em *Viagem a Citera*, de Angelopoulos (Figs. 4.95-4.96), essa cena se desenvolve ao fundo, com o pai correndo atrás do filho até uma imagem congelada e tremida (Fig. 5.17).

Numa cena anterior desse mesmo filme, Hou apresenta um uso imprevisto da profundidade de campo. A cena do novo professor Ah-lian (Kenny Bee) chegando é filmada de dentro do trem. Ele desce, mas deixa o bilhete para trás e tem de voltar correndo para pegá-lo (Figs. 5.18-5.22). Um diretor mais agressivo teria montado com *close-ups* do bilhete e planos de Ah-lian no portão tateando para encontrá-lo ou talvez colocasse o bilhete mais perto da câmera. Hou, ao contrário, explora a gradação de ênfase,

17. Citado em Tony Rayns. "The sandwich man". *Monthly Film Bulletin*, n. 653 (junho de 1988), p. 164.
18. Michel Egger. "Rencontre avec Hou Hsiao-hsien". *Positif*, n. 334 (dezembro de 1988), p. 37.
19. Citado em Peggy Chiao Hsiung-ping. "History's subtle shadows: Hou Hsiao-hsien's *The puppetmaster*". *Cinemaya*, n. 21 (outono de 1993), p. 9.
20. Ver Udden. "Hou Hsiao-hsien", p. 113.

5.16 Um plano-seqüência de *A grama verde de casa* (1983): o menino descobre que sua corujinha morreu.

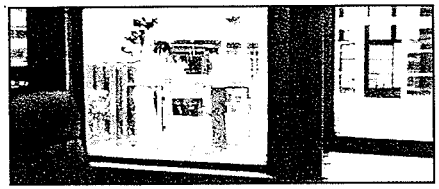
5.17 O desconsolo do menino e a punição pelo pai são representados a uma distância considerável de nós.

5.18 *A grama verde de casa*: Ah-lian desperta do cochilo e salta do trem.

5.19 Ele caminha até o bilheteiro e, pela moldura da janela, vemos que procura o bilhete no bolso.

5.20 Lembrando que o deixou no parapeito da janela do trem, volta correndo para buscá-lo.

5.21 Pega-o de um modo meio desajeitado...



5.22 Camadas de observadores ganham destaque por intermédio da lente longa (*Vento gracioso*).

deixando muitos espectadores descobrirem o bilhete no parapeito da janela em diferentes momentos do desenrolar do plano. O primeiro plano discreto combina com a dramaturgia digressiva, descontraída. Ah-lian é um pouco esquecido e um pouco esperto, mas nada muito importante decorre desse momento ou desse seu jeito.

O cineasta está só observando? De jeito nenhum, ele está dirigindo. Isso é particularmente evidente na cena do bilhete de trem, que apresenta uma composição

bastante tradicional em grande-angular. O que dizer, então, daqueles planos improvisados cheios de objetos acidentais e trânsito de pedestres? Aqui, também podemos olhar Hou compondo suas cenas por intermédio de um novo uso das lentes longas. Angelopoulos usa a telefoto para criar uma abstração árida, ao passo que Hou distribui uma miríade de detalhes pela tela anamórfica e vai fazendo delicadas jogadas para equilibrar ou desequilibrar a composição.

Um momento semidramático em *Menina bonita* é um bom exemplo. Na aldeia, o engenheiro Ku foi picado por uma cobra. O plano começa com um *zoom* panorâmico seguindo Wen-wen e um bando de crianças correndo na direção de Ku e sua equipe. Chegam num quadro bem congestionado, com curiosos empilhados pelas lentes longas e pelo ângulo um pouco elevado (Fig. 5.23). Com um friso de cabeças, capacetes e ombros, a cena se desenrola como uma briga, com Wen-wen à direita do quadro, cercada de engenheiros, e Ku à esquerda, emoldurado pelo táxi (Fig. 5.24). À medida que a cena se desenvolve, a ênfase visual da imagem se desloca de uma metade a outra, quando um engenheiro que está na borda inferior do quadro se torna o alvo do olhar (Figs. 5.25-5.28).

Esse tipo de imagem, possível pela câmera fixa posicionada num lugar exterior longe da ação, pode ser creditado a Kurosawa, que experimentou suas imagens impactantes em tela panorâmica com telefoto durante os anos 1960 (Fig. 5.29). Ainda assim, Hou, levado pela prática contemporânea vigente, afeita a lentes longas e filmagem em locação e, além disso, sempre pensando em não distrair os atores, poderia muito bem tê-la descoberto sozinho. Planos como esses de *Menina bonita* não são eventos captados simplesmente por um olho observador e alerta, são planos compostos com a precisão de um cineasta consciente. Nos seus três filmes, Hou descobriu que as lentes longas permitem uma proliferação de camadas de detalhes, podendo fazer uma pilha ou uma fileira de rostos ao longo de eixos que acentuam pequenas diferenças (Fig. 5.30). Facilitam também que frestas efêmeras funcionem como molduras no espaço fílmico, e a exacerbação do jogo das modificações mínimas na posição do personagem pode produzir efeitos dramáticos sutis. Hou aplicaria essas lições não só em imagens em telefoto, mas em muitas outras, construindo um estilo pictórico variado e cheio de nuanças.

Angelopoulos, comprometido com uma concepção de como o espaço e o tempo podem representar a história e influenciado pela teoria do cinema europeu, pôs-se a usar o plano-seqüência como modo de expressão. Até onde poderia levar suas experimentações? Como poderia inovar uma tradição que tinha tido nomes como Renoir, Mizoguchi e Antonioni? Como poderia inventar planos que revelassem recursos ainda inexplorados da técnica? Hou, ao contrário, desconhecia Bazin e seu debate sobre a *mise-en-scène* nos *Cahiers*. Tornou-se um diretor do plano-seqüência por desejar aperfeiçoar a interpretação do modo de prática cinematográfica comercial de seu país, por intermédio das filmagens em locação e das lentes longas. O plano-seqüência fixo, sua assinatura estilística, era produto do efeito cascata de soluções para persistentes problemas práticos.

5.23 *Menina bonita*: uma imagem com ângulo elevado em telefoto e o espaço está aberto para que Wen-wen questione o pessoal de Ku.

5.24 Um engenheiro de camisa vermelha se movimenta para o lado e revela Ku, enquanto Wen-wen tenta convencê-lo a se tratar na aldeia.

5.25 Quando Ku interrompe Wen-wen, todos se viram para olhá-lo e...

5.26 ... quando ele se curva de tanta dor, o plano favorece Wen-wen, que relembra os homens de que a estrada está interditada.

5.27 Quando Wen-wen finalmente confronta Ku diretamente, o engenheiro da frente, que desempenhou um papel central na composição, gira para deixá-la deslizar para o centro do quadro.

5.28 O plano termina com Wen-wen ao centro, prometendo convencer o curandeiro da aldeia a ajudar.

Possivelmente, Hou teria continuado a fazer filmes bem-intencionados, que agradassem multidões por muito tempo, se não fossem mudanças em sua vida profissional que lhe proporcionaram outras oportunidades. No começo dos anos 1980, o público de cinema caiu vertiginosamente e os filmes de Hong Kong começaram a exigir mais atenção que a produção local. As várias produtoras independentes se interessavam em retorno rápido, não em investimento a longo prazo, de modo que só a Central Motion Picture Corporation poderia iniciar a retomada. Setores mais ambiciosos do governo lançaram um programa para novos talentos do cinema realizarem filmes baratos. Mesmo se não conseguissem boa bilheteria no país, poderiam conquistar o público internacional nos festivais. No mesmo período, uma cultura cinematográfica regional começou a se desenvolver, contando com críticos que acreditavam na criação do novo cinema taiwanês.

5.29 Kurosawa emprega as lentes longas e o ângulo elevado para deixar as figuras empilhadas na dimensão vertical do quadro (*O barba ruiva*, 1965).

5.30 Uma estratégia composicional característica de Hou: rostos espalhados como contas ao longo do quadro, com a profundidade sugerida mais pela disposição e pelos planos que se entrecruzam do que pelo tamanho pequeno (*Menina bonita*).

O primeiro projeto da CMPC era o filme *In our time* (1982), que reunia quatro histórias, cada uma tratando de uma fase da vida em uma década diferente. Dos diretores representados, Edward Yang (Yang Dechan) se tornaria o mais famoso. Depois de *In our time*, veio um filme de episódios, *O homem-sanduíche* (1983), que incluía *O bonecão do filhinho*, de Hou. Diversos filmes foram produzidos no mesmo ano: *Os garotos de Fengkuei*, de Hou; *Growing up*, dirigido por Chen Kun-hou (diretor de fotografia e produtor dos três primeiros longas de Hou) e *Flower in the rainy night*, de Wang Tung. Esses filmes foram bem na bilheteria e Chen ganhou vários prêmios locais. No final de 1983, apareceu *That day on the beach*, a história de uma mulher que tem um casamento infeliz em busca de si mesma por meio de monólogos interiores e *flashbacks* complexos. *That day on the beach* logo se tornou conhecido como o mais artístico e audacioso filme feito em Taiwan.

No contexto do novo cinema, Hou foi capaz de reestruturar sua prática. A questão central para todos os diretores era, relembra ele, "O que é ser taiwanês?".[21] Quase todos os filmes dos anos 1970 evitaram essa questão. Os *wenyi* e as histórias românticas de Chiung Yao trataram os personagens como pseudo-ocidentais, ao passo que os filmes de propaganda do governo apresentavam emigrantes idealistas do continente lutando para voltar à terra natal. Para explorar a identidade local, os jovens diretores enfatizaram aspectos dos taiwaneses que tinham sido sempre ignorados pela cultura oficial. Apresentaram ambientes de classe média e da classe trabalhadora; o dia-a-dia das aldeias e das pequenas cidades, sobretudo no sul; o singular amálgama de cultura chinesa e japonesa; a população taiwanesa nativa, falando seu próprio dialeto e não o mandarim prescrito; e as minorias aborígenes e os chineses Hakka.[22]

21. Citado em Burdeau. "Rencontre", p. 78.
22. Para um resumo do movimento, ver Tony Rayns. "Countdown: Steps towards Taiwan's 'new wave'". *In: Taiwanese cinema, 1982-2002: From new wave to independent*. Pusan: Pusan International Film Festival, 2002, pp. 20-29; Ti Wei. "Reassessing the historical significance of Taiwanese new cinema in the context of globalization". *In: Twentieth anniversary of Taiwanese new cinema*. Taipei: Golden Horse Film Festival, 2002, pp. 14-20. Ver também Yeh Yueh-yu. "Poetics and politics of Hou Hsiao-hsien's films". *Post-Script* 20, n. 2-3 (inverno/primavera e verão de 2001), pp. 61-76.

Não raro, o novo cinema adaptava romances e contos conhecidos para escapar do crivo da censura, ainda vigente àquela altura. Os cineastas também adquiriram prestígio em duas vertentes mais importantes da literatura, tanto a corrente modernista dos anos 1950 e 1960 como a literatura autonomista dos anos 1960 e 1970.[23] (Nesse sentido, a "vida cotidiana" dos filmes já estava em circulação como uma construção da linguagem artística.) Wu Nian-jen, um roteirista importante do período, admitiu basear *O homem-sanduíche* em três contos do respeitado Hwang Chun-ming, para atrair a atenção dos intelectuais.[24] A autobiografia era outro campo que podia ser explorado sem problemas. Por tratar o mundo prosaico que eles conheciam como parte de uma história comum, diretores e roteiristas podiam retratar aspectos singulares da experiência cotidiana de Taiwan sem incomodar o Partido Nacionalista. O começo da vida adulta, tema obrigatório do circuito de festivais, acabava atraindo o público do país também. Para seus projetos do novo cinema, Hou desenvolveria uma relação singular com as obras literárias, sem esquecer da potencialidade artística de uma autobiografia.

Os filmes do novo cinema romperam com tradições formais também. Muitos diretores tinham estudado no exterior e tentaram algumas inovações narrativas associadas a Bresson, Antonioni, Godard e outros modernistas europeus. Como Robert Chen comentou, o novo cinema mostra pedaços da vida mais do que histórias bem estruturadas, tecendo a trama com uma ou duas linhas de narrativa e usando muitas vezes o artifício da elipse, o que não era comum no cinema de Taiwan. Muitos filmes, particularmente os de realismo rural, usam atores não-profissionais para compensar o culto às estrelas dos anos 1970. Estilisticamente, os diretores preferiam uma iluminação mais natural e faziam experimentos com o som, usando tanto a voz em *off* quanto as transições sonoras, de maneiras originais.[25] Embora os primeiros filmes de Edward Yang usem a montagem disjuntiva e alguns filmes do novo cinema sejam convencionalmente editados, a característica formal essencial do movimento era o plano-seqüência fixo. Muitos diretores do plano-seqüência eram também mestres do movimento de câmera, como vimos em Mizoguchi e Angelopoulos, mas os diretores do novo cinema preferiam o quadro fixo, talvez porque, como sugeriu um diretor, suas equipes não tivessem experiência suficiente para rodar *travellings* com firmeza.[26] Para Hou, como para muitos outros, a câmera fixa não significava frieza, mas objetividade, além de deixar clara uma

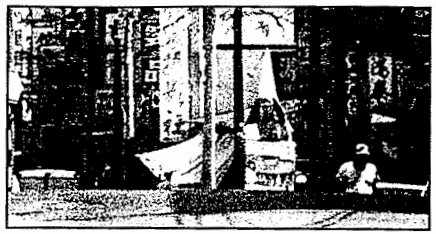
23. Ver Sung-sheng Yvonne Chang. *Modernism and the nativist resistance: Contemporary Chinese fiction from Taiwan*. Durham: Duke University Press, 1993. Stephanie Hoare apresenta um relato detalhado do tratamento dado a essas tendências pelo novo cinema em "Innovation through adaptation: The use of literature in new Taiwan film and its consequences". *Modern Chinese Literature*, n. 1-2 (primavera-outono de 1993), pp. 35-55.
24. Hoare. "Innovation through adaptation", pp. 39-40.
25. Ru-shou Robert Chen. "Taiwan cinema". *In*: Yingjin Zhang e Zhiwei Xiao (orgs.). *Encyclopedia of Chinese film*. Nova York: Routledge, 1998, p. 58.
26. Yee Chin-hyen, entrevista do autor, Taipei Film Festival, novembro de 1999.

recusa radical da profusão de *travellings* circulares, da música melodramática e dos intensos *close-ups* dominantes nos anos 1970. O plano fixo também era considerado mais sutil. Chen Kun-hou lamentou ter usado vários *zooms* com seus atores em *Growing up*: "A situação tem de me comover por si mesma, não tenho de ser obrigado a me comover".[27] Mesmo com uma parte da crítica local declarando que o plano-seqüência incentivava um maneirismo entediante,[28] a técnica se firmou como marca registrada dos festivais. Longe de indicar ingenuidade, a câmera parada pictórica parecia afirmar o compromisso dos cineastas de Taiwan com a pureza e a simplicidade.

Hou muito contribuiu para a estética do novo cinema, e sentiu as tendências do movimento totalmente compatíveis com sua índole. Já tinha se decidido não só a empregar a câmera distante e fixa, mas também a ficar disponível para os acontecimentos imprevistos no *set* de filmagem. Em *A grama verde de casa* ficou satisfeito com as improvisações com as crianças e os não-profissionais. Sua trama, bem frouxa, vai ficando ainda mais aberta durante a trilogia: os jovens amantes não ficam juntos de maneira convencional no final de *Vento gracioso* nem de *A grama verde de casa*. Este último tem também uma estrutura episódica e uma abertura para as cores locais, o que levou alguns a vê-lo como precursor do novo cinema.

Entretanto, *O bonecão do filhinho* marca uma mudança significativa. A história é simples. Para sustentar o filho, Kun-shu consegue um emprego fazendo propaganda de filmes, andando orgulhosamente pela cidade com fantasia de palhaço e anúncios-sanduíche. Não provocando o efeito desejado, seu chefe lhe dá uma nova tarefa: pedalar um carrinho anunciando os filmes pelo megafone. No entanto, o filho não o reconhece sem a fantasia de palhaço, que adorava. Na cena final, Kun-shu está pondo a maquiagem de novo, feliz por voltar a ser o bonecão de seu filho. Essa inversão irônica é entremeada por vislumbres da rotina de sua mulher, prolongadas passagens do palhaço com cartazes e suas infrutíferas errâncias, alguns poucos *flashbacks* que envolvem incidentes em relação ao nascimento do filho e a vergonha que o trabalho de Kun-shu desperta em seu tio. Nas bordas da ação, famílias fazem fila para conseguir farinha doada por uma igreja cristã, passageiros saem de trens, crianças sobem em árvores e brincam com rede de pesca. Em apenas 35 minutos, todo um mundo é criado. Alguns detalhes evoluem para anedotas sem se tornar momentos dramáticos decisivos. Quando Kun-shu tem de ir ao banheiro, tira a fantasia cuidadosamente, só para que seja roubada por crianças. No entanto, esse filme não é *Ladrões de bicicleta*, então, o protagonista logo recupera as roupas e continua sua andança pela cidade.

27. Citado em Hoare. "Innovation through adaptation", p. 41.
28. Ver os comentários de Chen Kuo-fu, citados em Michel Egger. "Cinema made in Taiwan: Une nouvelle vague en quête d'identité". *Positif*, n. 311 (janeiro de 1987), p. 31.



5.31 A abertura do episódio *O bonecão do filhinho* de *O homem-sanduíche* (1983): lentes muito longas captam o herói, vestido de palhaço, andando pelas ruas. Compare com a Fig. 5.12.

5.32 Uma composição distante e densa de *O bonecão do filhinho*: enquanto os trabalhadores do templo distribuem arroz no primeiro plano, os vizinhos fazem fila no centro do quadro e o herói, com seu chapéu de bobo, pode ser visto lá no fundo.

O bonecão do filhinho incorpora as técnicas de Hou dos três primeiros filmes, arrisca algumas novas e prolonga seus planos (o plano médio agora é de 17 segundos), para conseguir um drama mais contido e episódico do que qualquer outro que tenha montado antes. O filme começa com um plano de telefoto, como as aberturas de *Menina bonita* e *Vento gracioso* (Fig. 5.31). Nas cenas de rua, os transeuntes deslizam pelo quadro como nos idílios musicais de Hou, mas agora há momentos pungentes de parada, como quando Kun-shu cai exausto e resignado ou quando ele e sua mulher sentam silenciosamente, considerando a possibilidade de ter um filho. Há também composições soltas em profundidade de campo, juntamente com alguns arrojados enquadramentos com moldura, explorando a tela larga (Figs. 5.32-5.33). O resultado, que estilisticamente é bem diferente de outros segmentos de *O homem-sanduíche* ou de seu filme anterior, *In our time*, é como uma primeira versão do que Hou viria a realizar no novo cinema. Tendo acrescentado pinceladas de realismo lírico a gêneros comerciais, ele estava pronto para assumir um realismo mais acabado, que lhe daria a oportunidade de exercitar sua inteligência pictórica dentro de novos limites.

Entre 1983 e 1987, Hou dirigiu cinco filmes, todos patrocinados pela CMPC: *Os garotos de Fengkuei*, *Um verão na casa do vovô* (1984), *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, *Poeira no vento* (1987) e *Filha do Nilo*. Durante esses anos, formou uma equipe de colaboradores fiéis, como os diretores de fotografia Chen Kun-hou e Li Ping-pin (Mark Lee) e dois roteiristas, Wu Nian-jen e Chu Tien-wen. Também estabeleceu seus métodos de trabalho preferidos. Os roteiros que Wu ou Chu preparavam seriam principalmente para a equipe, não para Hou, que criava livremente sobre eles. As falas eram apenas indicadas no roteiro, e ele incentivava os atores a criar seus próprios diálogos. Extraía a encenação depois de ver o cenário e a locação. Suas cenas cuidadosamente compostas eram construídas com um grau inacreditável de improvisação. A cena da morte do pai em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* foi feita na hora. "Estou lá para lembrá-los de não serem rígidos com o diálogo, prestarem

5.33 Ousada composição com moldura: o tio, dentro de uma loja de massas, vira-se para olhar pela janela. Vê o sobrinho, que conseguiu o emprego de pedalar pela cidade anunciando filmes, emoldurado pela janela (*O bonecão do filhinho*).

5.34 Um enquadramento planimétrico em telefoto mostra o ataque de uma gangue rival (*Os garotos de Fengkuei*).

mais atenção aos outros, ao espaço e às interações... As respostas espontâneas são fortes e comoventes."[29]

Os filmes tematizam a história recente e a cultura de Taiwan, focalizando em regiões e modos de vida sem *glamour*, com a crescente inclusão do dialeto taiwanês como complemento do mandarim imposto pelo governo nacionalista. (*Poeira no vento* foi o primeiro filme, em muitos anos, com longos diálogos em taiwanês.) Hou criava fortes histórias de amadurecimento e desilusão. *Um verão na casa do vovô* apresenta o campo a um garoto urbano. Lá ele e a irmã aprendem que os adultos são fracos, cruéis e confusos, mas a maioria dos filmes faz o movimento contrário, do campo para a cidade. Viver na cidade significa separação da família, trabalho sem sentido, amizades e amores efêmeros e, às vezes, como na trama secundária de gângster em *Filha do Nilo*, morte. A esperança da vida, ao que parece, situa-se principalmente na tradição, não na antiga maneira de viver, que já está virando passado, mas nas suas características de estoicismo e integridade. São valores inscritos no personagem de Lin Tien-lu, o venerável mestre do teatro de bonecos, que Hou utiliza como o avô rígido e cheio de vitalidade de *Poeira no vento* e *Filha do Nilo*.

O diretor mostra uma ambição constante e sempre renovada no seu jeito particular de contar histórias: faz uso audacioso da ação no espaço *off* e do clímax suprimido, assim como de *flashbacks* e seqüências subjetivas. A ação violenta é rodada de maneira calma, quase distanciada, freqüentemente nos planos-seqüência, que já tinham se tornado a marca registrada de Hou (Fig. 5.34). A duração média do plano, de 1983 a 1987, aumenta dramaticamente, alcançando 32 segundos em *Poeira no vento*.[30] Do

29. Citado no documentário de Assayas, *HHH*.

30. A duração média dos planos é a seguinte: *Um verão na casa do vovô*, 12,2 segundos; *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, 23,7 segundos; *Poeira no vento*, 32 segundos; *Filha do Nilo*, 27,6 segundos. Há pelo menos três versões de *Os garotos de Fengkuei*: uma internacional (DMP de 18,6 segundos); uma francesa (19,1 segundos) e uma terceira de fonte incerta (17,7 segundos).

mesmo modo que havia imprimido certa gravidade ao gênero da comédia romântica comercial, Hou agora incorpora tendências líricas e naturalistas, como quietude e contemplação, ao novo cinema. Com isso, as narrativas se tornam bastante disjuntivas. "Minha impressão é que o clima, o ritmo, o tempo do filme e tudo mais, tudo isso parecia estar fortemente ligado ao meu subconsciente", comentou sobre *Poeira no vento*. "Começou a afetar não só minha abordagem da história, mas a própria história."[31] Em todos esses filmes, a calmaria com que Hou traduz o cotidiano leva a uma narração que retém a informação. O que começa com tato se dissolve numa quase teimosa reticência.

Hou começou a conceber essa abordagem como uma objetividade carregada de emoção. Na preparação para *Os garotos de Fengkuei*, Chu Tien-wen sugeriu que ele lesse a autobiografia do autor chinês Shen Tsung-wen (também conhecido como Shen Congwen), cuja obra estava sendo relançada. Durante os anos 1930 e 1940, Shen compôs histórias de vida rural, recheadas de detalhes prosaicos, observados com o distanciamento que Hou traduziu cinematograficamente em planos distantes. "Descobri um jeito muito simples. Dizia toda hora ao diretor de fotografia para 'manter uma distância e ser mais calmo'."[32] Explicava que essa posição, juntamente com o plano-seqüência, deixava o filme mais colado à vida: se você assiste a um acidente ou uma briga, você tem um só ponto de vista e sua experiência se desenrola num tempo contínuo.[33] Muitos de seus contemporâneos europeus invocavam justificativas pseudobrechtianas para o plano-seqüência, afirmando que o distanciamento bloqueia a emoção e provoca o pensamento. Mas Hou queria captar uma determinada emoção, possível somente a distância: "Vamos dizer que você esteja na rua e veja algo um pouco mais adiante: um bando de crianças numa esquina ou um menininho que vai até a estrada, pega alguma coisa e volta correndo. Mesmo a distância, pode-se sentir a tensão. É essa qualidade de sentimento que busco em meus planos".[34]

Depois que Edward Yang sugeriu que ele visse *Édipo Rei* (1967), de Pasolini, Hou refinou seu discurso um pouco mais. Afirmou que um filme poderia representar não só a postura do diretor, mas também do personagem. Poderia também retratar o que estava passando pela cabeça do diretor ou do personagem. "Fazer um filme é jogar com esses quatro pontos de vista."[35] Essa concepção parece explicar os desvios de objetividade encontrados nos silenciosos *flashbacks* de *O homem-sanduíche* e *Os garotos de Fengkuei* (presumivelmente motivados pela memória do personagem), assim como as passagens mais desorientadoras de *Poeira no vento*, que podem apresentar os pensamentos e sentimentos do herói reformulados por uma mediação narrativa externa (a "imaginação do diretor"). Seja lá qual for a subjetividade presente, o que conta é que Hou ainda tende a mostrá-la com planos-seqüência bastante distantes, como se qualquer grau de subjetividade ainda pudesse ser refletido pelo "ponto de vista" objetivo do diretor.

Apesar da pressão do novo cinema pela inovação e da consciência cada vez maior de Hou sobre o que queria transmitir, seus filmes desse período não rejeitam totalmente o que já tinha alcançado. Ele continua sendo um apóstolo da continuidade atenuada. A maioria das cenas é construída com um plano-seqüência e algumas inserções, com o corte provavelmente "axial" (quer dizer, direto para frente ou para trás, à maneira dos anos 1910; Figs. 2.5-2.6). Como em seus primeiros filmes, já prefere a lente longa para vistas gerais e planos médios. Agora, entretanto, a lição da imagem densa em tela larga é transferida para histórias com ritmo mais lento, menos definido por viradas na trama e uma abordagem mais sutil e oblíqua da exposição. Hou, começando um pouco como Renoir, com seu jeito quase fortuito de deixar a vida escorrer pelas bordas da moldura, estava ficando mais perto de Mizoguchi, um proponente do enquadramento rigoroso e da ação modulada.

Então, temos uma cena como a de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, em que a montagem contínua convencional é revista para registrar, na família, o efeito de Ah-Hsiao passando para o ensino médio. Ele volta para casa e encontra a mãe, a irmã e os dois irmãos esfregando o chão e o pai sentado no escritório. Um plano em telefoto do *hall* da casa mostra, em profundidade, a silhueta do menino ao centro, onde a mãe o abraça; a avó está sentada no primeiro plano e os irmãos, as irmãs e o pai mal são vistos no fundo mergulhados no escuro (Fig. 5.35). Essa imagem, lotada de informações em camadas que adentram a porta central, servirá como nosso plano de situação. Quando o garoto se vira para o pai, um plano médio mostra-o anunciando que passou. A lente telefoto e a tela larga permitem ver a mãe andando pelo quadro, atrás dele (Fig. 5.36). O ângulo contrário, também em telefoto, mostra o pai reagindo lentamente e finalmente falando para o Ah-Hsiao: "Bom. Agora, precisa estudar muito" (Fig. 5.37). Voltamos ao plano de situação, e a avó pergunta o que aconteceu; depois que um irmão mais velho foi esfregar o outro quarto, Ah-Hsiao se aproxima dela para explicar (Fig. 5.38). Um *close-up* médio com lente longa e uma panorâmica da mão ao rosto do menino mostram a avó dando-lhe uma moeda como prêmio (Fig. 5.39).

Com a família sabendo que Ah-Hsiao passou para o ensino médio, Hou vai agora apresentar, com muita delicadeza, os efeitos disso. Continuando com a telefoto, um corte diagramático mostra o irmão mais velho esfregando o chão, enquanto a mãe diz que ele ainda tem de saber os resultados do exame (Fig. 5.40). No mesmo plano, começamos a escutar a filha, Hui-lan, comentar que Ah-Hsiao sempre teve mais sorte. O que se segue é um plano prolongado, mostrando o pai em sua mesa, enquanto as silhuetas de Hui-lan e do irmãozinho esfregam o tatame no centro. Nos quase dois minutos que esse plano dura, Hui-lan fala de tomar o trem para Taipei para fazer os exames para a faculdade (Fig.

31. Citado em Evans Chan. "Homegrown in Taiwan". Sem data, documento para a imprensa (1988?).
32. Citado em Ta-yi Lee. "Hou Hsiao-hsien on [*sic*] interview". *In*: Ruby Lau (org.). *Taiwan Film Festival 1999: A tribute to Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong Arts Centre, 1999, p. 19.
33. Olivier Assayas. "Notre reporter en République de Chine". *Cahiers du Cinéma*, n. 366 (dezembro de 1984), p. 59.
34. Citado em Rayns. "The sandwich man", p. 164.
35. Citado em Burdeau. "Rencontre", p. 74.

início 38:22 — fim 42:45

5.35 *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985): Hou agora usa as lentes longas para esvaziar o primeiro plano e criar uma composição em profundidade parecida com as que Mizoguchi conseguiu com a lente normal e a grande-angular. Compare com as Figs. 3.39, 3.76 e 3.123.

5.36 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

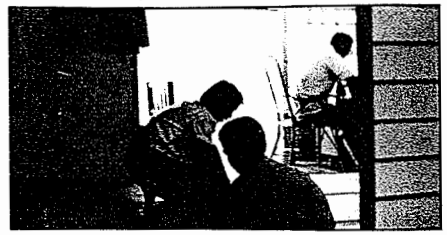
5.37 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.38 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.39 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

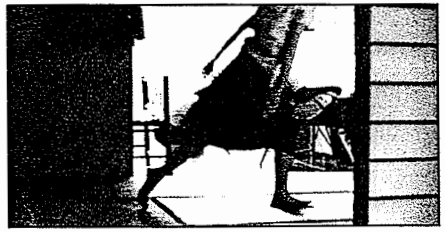
5.41). As parcas finanças da família não permitem que ela faça faculdade, então, ela deve se casar, ao passo que o irmão mais velho vai cursar a faculdade se passar no exame. À medida que Hui-lan relembra suas esperanças frustradas, a mãe aparece atrás, limpando a mobília de bambu (Fig. 5.42). "Que pena!", reclama Hui-lan, saindo intempestivamente do quadro (Fig. 5.43). Depois de se demorar no pai e na mãe, Hou corta para um plano-seqüência em telefoto de Hui-lan no quarto ao lado, enquadrada pela porta, torcendo o pano de limpeza e enxugando o suor ou as lágrimas ou os dois (Fig. 5.44). A cena termina com Ah-Hsiao olhando para o espaço *off* (talvez para o que acabamos de ver), e a avó dizendo que vai levá-lo para o continente algum dia.

5.40 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*



5.41 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.42 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*



5.43 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.44 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

Os cortes e a composição mudam o foco da cena, de Ah-Hsiao para seu irmão, depois para sua irmã, com suas lembranças em meio à faxina. Nada de *close-ups* para ressaltar as queixas de Hui-lan ou o contraste entre o futuro do irmão e o seu. A posição da câmera, a iluminação fazendo o contorno da silhueta e a presença de tantas outras coisas além do drama imediato servem não para nos distanciar da ação, mas para comunicar a frustração de Hui-lan de não poder continuar os estudos com uma discrição cuidadosamente avaliada. Outras cenas de *Um tempo para viver* serão apresentadas com menos planos, mas a maioria segue a mesma lógica desse: planos de situação prolongados em salas cheias de mobília, utensílios e acessórios, geralmente jogados na

5.45 Em *Um verão na casa do vovô* (1984): o andar de cima da casa tem muitos quartos e Hou permanece olhando de longe. Aqui, as crianças chegam da cidade e começam a brincar na sala distante à esquerda.

5.46 *Um verão na casa do vovô*: o menino protagonista vê o avô cuidar do caminhoneiro ferido, cujo rosto quase não se vê na moldura central.

5.47 Num enquadramento paralelo, a louca atropelada na enfermaria do avô.

5.48 *Poeira no vento* (1986): Ah-wan deixa o emprego na gráfica e encontra o amigo na motocicleta, do lado de fora.

penumbra, ou com janelas que se abrem para zonas ainda mais densas; e vistas aproximadas que se abrem para mostrar detalhes perdidos. Diferentemente de Angelopoulos, que, com seu espaço vazio e remoto, constrói a cena para atingir o clímax pictórico, que pode não coincidir com o ponto culminante do drama, o mundo de Hou é pleno de eventos com potencial para virar um clímax, o que acontece, muitas vezes, inesperadamente.

O detalhe espacial e a trama estão bem afinados em um momento fascinante em *Um verão na casa do vovô*. Ting-ting, uma menininha que vem da cidade fazer uma visita, é menosprezada pelo irmão e pelos amigos dele. Ela tropeça nos trilhos do trem, deixando cair o leque de brinquedo movido a bateria que leva para todo lado (Prancha 5.1). Segundos depois, Hau-zi, a louca que vagueia pelos arredores da aldeia, salva Ting-ting do trem (Prancha 5.2) e a carrega para o outro lado. Hou segura o plano durante toda a passagem do trem, de modo que as duas são intermitentemente visíveis através das rodas dos vagões (Prancha 5.3). Sabemos que há uma maneira tradicional de filmar as pessoas através das luzes tremidas das rodas de um trem. Em *O homem-sanduíche*, Hou já tinha utilizado essa imagem de uma figura entrevista através dos vagões do trem e, em um momento posterior, um plano em telefoto em *Um verão na casa do vovô* relembra o uso convencional (Prancha 5.4). No entanto, durante o resgate de Ting-ting, Hou

introduz uma jogada audaciosa: o pequenino leque verde e rosa cai nos trilhos, suas lâminas cor de laranja são levadas a girar na direção oposta pela batida barulhenta do trem. Hou inova o conhecido esquema ao acrescentar um microevento, espremido numa fresta à direita da tela.

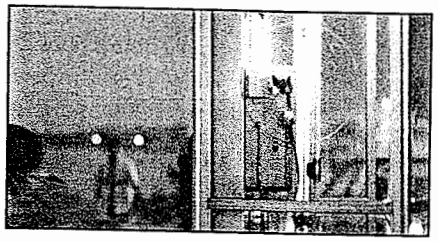
Embora o novo cinema de Hou tenha abandonado a proporção anamórfica, o formato 1:85 deu-lhe muitas oportunidades de apresentar um espaço lateral pululando de eventos. *Os garotos de Fengkuei* usa a lente longa para apresentar planos planimétricos dos meninos flanando (parecido com o que se viu na Fig. 5.34). Hou também constrói planos-seqüência labirínticos e demoradíssimos, particularmente nas cenas em que os meninos são perseguidos nos telhados da aldeia. Em *Um verão na casa do vovô*, o primeiro filme em que Hou mostra uma casa ao estilo japonês, os planos gerais apresentam espaços em ziguezague e paredes quadriculadas (Fig. 5.45). Os dois filmes colocam tais espaços arquiteturais em oposição a outros tipos de local. *Os garotos* justapõe ruelas de Fengkuei à orla marítima, depois as ruas congestionadas e os apartamentos de face aberta verticalmente empilhados de Kaohsiung. Os interiores entrecruzados e as casas de aldeia apinhadas de *Um verão na casa do vovô* aparecem em contraste com rios largos, árvores e corredor ferroviário. E os dois filmes empregam a composição com moldura; *Um verão na casa do vovô* apresenta variantes estimulantes da técnica, não raro motivadas pelos planos de ponto-de-vista (Figs. 5.46-5.47). A composição com moldura é levada ao limite da visibilidade em algumas cenas de *Poeira no vento*, captando Ah-Wan no momento em que ele deixa o trabalho na gráfica e sobe numa moto que quase não conseguimos ver na rua (Fig. 5.48). A composição e a iluminação puxam nosso olhar para o pedaço claro no exterior e o corpo emoldurado de Wan, enquanto também registram o sentido pleno do emprego e das pessoas que ele está deixando para trás. Essa cena de uma tomada exibe uma complexidade bem maior do que a que encontramos em *O homem-sanduíche* e *Os garotos de Fengkuei* apenas alguns anos antes.

Outros diretores do novo cinema adotam a lente telefoto e o plano-seqüência, mas nenhum persegue a imagem compacta com tanta persistência. *My favorite season* (1985), do diretor de fotografia Chen Kun-hou, contém vários planos planimétricos, no entanto, eles são utilizados de modo bastante espontâneo. É *Filha do Nilo*, de Hou, que praticamente se torna um manual de composições planimétricas, com o local central – o apartamento compartilhado pelo irmão ladrão e suas duas irmãs, visto repetidamente da mesma orientação geral – criando variantes de espaços cúbicos e enquadramentos com moldura. As cenas de abertura introduzem corajosamente esse procedimento (Figs. 5.49-5.50). Em todo o filme *Filha do Nilo*, a lente telefoto e a tela larga proporcionam detalhes secundários e terciários ou ao lado ou atrás dos atores principais (Fig. 5.51). A mobília barata e a desordem da cultura popular são iluminadas e enquadradas como elementos de natureza morta em volta dos personagens e o logotipo gravado no vidro da cabine telefônica é mais claramente visível do que os assassinos, que, irrompendo inesperadamente no quadro, tornam-se manchas fluidas (Fig. 5.52).

5.49 *Filha do Nilo* (1987): depois do monólogo de Ah-yang diretamente para a câmera, vemos um *flashback* para seu irmão. Ah-fang lhe dá um *walkman* vermelho.

5.50 Nesta próxima cena, a faixa negra migra da esquerda para a direita, quando Ah-fang dá uma injeção na mãe moribunda.

5.51 Em um momento de harmonia, a família se reúne para uma refeição, emoldurada pela porta e ornamentada pelo aquário, contraponto colocado no plano médio, à direita.



5.52 O assassinato de Ah-san: ele escapa da cabine telefônica e os matadores passam correndo fora de foco a distância.

Nessas características do novo cinema, as composições de Hou com lente longa relembram as explorações dos seus primeiros filmes (por exemplo, Figs. 5.12, 5.15), mas acrescentam um uso mais sutil da profundidade e das mudanças de foco. Em *O homem-sanduíche*, ele continuou a alinhar figuras em profundidade traçando diagonais, como recortes de figuras, cada uma com forma, textura e grau de foco distintos (Fig. 5.53). Esse efeito da telefoto cria uma narração enganosa numa cena de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*. Um plano médio denso apresenta algumas tensões pictóricas: a mãe está falando, mas virada de costas para nós; a filha, Hui-lan, é central, mas fora de foco; o filho mais velho, Ah-Chung, está quase invisível no canto inferior esquerdo. Mais focados estão a pia, os utensílios e a despensa (Fig. 5.54). A mãe fala dos problemas financeiros da família e, quando se vira, parece estar dizendo a Hui-lan: "Você vai se casar logo, mesmo que se torne professora" (Fig. 5.55). Enquanto se escuta a voz da avó dizendo "para que as meninas precisam de tanto estudo?", Hou desloca o foco para Hui-lan. Depois de um corte para a avó, que completa a pergunta, corta de volta para um arranjo ligeiramente diferente, mostrando Hui-lan respondendo à avó, olhando diretamente para a câmera: "Ela não está falando de mim" (Fig. 5.56). Explica que é Ah-Chung que precisa ir para a universidade. Aí, a mãe se vira e, com a linha do olhar mais direta, diz a Ah-Chung que

5.53 *O bonecão do filhinho*: muita gente na rua; várias camadas de profundidade fundidas em telefoto.

5.54 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.55 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.56 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

início:

5.57 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

5.58 *Um tempo para viver, um tempo para morrer.*

estude mais (Fig. 5.57). Uma panorâmica para a esquerda encontra Ah-Chung sentado, de cabeça baixa pelo peso da responsabilidade, enquanto a mãe e a irmã continuam as tarefas domésticas em planos com suaves gradações de foco atrás dele (Fig. 5.58). A lente longa nos oferece um plano médio abarrotado através de planos de foco em camadas sutis, ainda que a narração visual de Hou tenha nos levado a cometer o erro da avó, mantendo Ah-Chung no espaço *off* enquanto a mãe o atormenta.

Ao elaborar os esquemas desenvolvidos em seus filmes anteriores, usando-os para se demorar em momentos de melodrama contido, Hou redescobre modos clássicos de prática da encenação. Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, algumas cenas cruciais são apresentadas lateralmente, com a família gradualmente preenchendo o

5.59 A morte do pai em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*: no momento que o médico chega...

5.60 ... os membros da família entram e se reconfiguram no espaço.

quadro vazio (Figs. 5.59-5.60). *Poeira no vento* contém alguns momentos geniais de profundidade de campo, ultrapassando *A grama verde de casa*. Em particular, a cena em que os jovens amigos se reúnem num galpão atrás da tela de cinema para fazer uma refeição evita a imagem em telefoto, para criar um canal de espontaneidade na atividade de grupo (Figs. 5.61-5.63). O plano dura mais de dois minutos e meio e é realmente só uma preparação para o momento mais dramático em que Ah-Wan reage mal aos elogios dos amigos ao relógio enviado por seu pai (Figs. 5.64-5.65). No entanto, a cena de pôr a mesa condensa com precisão as ambições de *Poeira no vento*, um filme que revitaliza a estética naturalista do novo cinema por uma lúcida consciência de sua arte.

Hou explica que não é que ele não especifique para os atores as movimentações ou as eventuais marcações, é que eles decidem juntos a melhor disposição no decorrer do projeto do plano.[36] Isso não significa, ao que me parece, afirmar que ele não define a ação dos atores no característico espaço piramidal da representação cinematográfica. (Caso contrário, a coreografia apropriada seria um milagre.) Ele atribui aos atores tarefas cotidianas – fumar, comer, esfregar o chão, pôr a mesa, correr pelas ruas –, tudo isso trazendo o dia-a-dia concreto tão característico de sua arte. Ele incentiva os atores a se concentrar na encenação do conjunto, de acordo com o cenário ("prestar mais atenção aos outros, ao espaço e às interações"). É Hou quem, depois de muitas tentativas, decide quando o plano atinge densidade própria e quais os acasos felizes que devem ser mantidos. Pode até permitir uma certa flexibilidade, mas a coreografia bem cronometrada de tais planos, como a cena do galpão, reitera o Hou regente e não o Hou observador, aquele que pinta o espaço da tela com uma rica paleta cheia de nuançass, não só pictóricas, mas também dramáticas. "Às vezes", confessa, "sou meticuloso demais na minha encenação".[37]

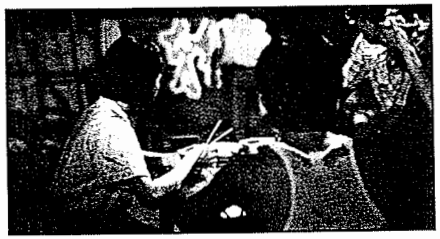
36. Observações no documentário *HHH*, de Assayas.
37. Citado em Law Kar. "Director's note [*Daughter of the Nile*]". *In*: *The 12th Hong Kong International Film Festival*. Hong Kong: Urban Council, 1988, p. 92.

5.61 Adolescentes se reúnem para comer em *Poeira no vento*: Ah-Wan e sua namorada, Ah-Yuen, estão colocando a comida na mesa, ao centro.

5.62 À medida que os jovens vão chegando ao estúdio, a porta de trás é encoberta e revelada pela circulação das figuras e nossa concentração se alterna, ora na mesa, ora na cozinha a distância.

5.63 Uma vez reunidos em volta da mesa, os convidados vão fazendo pequenos desvios para revelar a reação dos outros.

5.64 No plano seguinte, os amigos de Ah-Wan elogiam o relógio, mas ele sabe que o pai se sacrificou muito para comprá-lo...



5.65 ... e sai da mesa, envergonhado.

Em 1987, o diretor que tinha impulsionado o novo cinema a conquistar um realismo tranqüilo tinha se tornado um mestre da encenação de grupos. Seus cinco filmes dessa época são realizações extraordinárias, consideradas por muitos críticos seus melhores filmes, com exceção de *Filha do Nilo*. Estilisticamente, mostram uma ardente vontade de explorar os recursos denotativos e expressivos da câmera fixa, do plano-seqüência, da lente longa e do cenário repleto de detalhes. Ele encontra uma variedade infinita de planos médios e longos densos, silhuetas longínquas, composições planimétricas e mudanças de posição ou aspecto dos personagens cuidadosamente cronometradas. Hou continuaria

suas experimentações nos três filmes seguintes, chegando a arriscar a própria legibilidade pictórica. A questão é reiterada de diversas maneiras: Quanto um plano pode suportar de distância, densidade, sombras e nuanças e, ainda assim, intrigar o espectador o suficiente para que esquadrinhe o espaço e entenda a trama?

Juntamente com os contos de ansiedade urbana de Edward Yang, o ciclo de autobiografias de Hou mudou a concepção do mundo sobre o que é o cinema local. Nos anos 1970, os festivais evitavam o cinema de Taiwan, por medo de protestos da China, mas a CMPC e o departamento de informação do governo fizeram uma investida conjunta e conseguiram furar o cerco.[38] Pesou na balança a qualidade dos filmes, reconhecida e promovida pelos europeus, que decidiam quem entrava nos festivais e ditavam as tendências e o gosto. Começando nos festivais paralelos, o novo cinema ganhou prêmios e elogios. Em meados dos anos 1980, o cinema de Taiwan já freqüentava Berlim, Locarno, Cannes e outros eventos importantes. Em 1988, o Festival de Pesaro, na Itália, editou um livro cuidadosamente documentado sobre o novo cinema.[39]

Ironicamente, nesses mesmos anos, a reputação do movimento local caiu. Com o cinema de Hong Kong dominando o mercado, o novo cinema não conseguia formar seu público. *Taipei story* (1985), de Yang, ficou em cartaz somente por três dias. Comparado ao produto de Hong Kong, bem acabado e cinético, o novo cinema parecia antiquado, especialmente para os jovens, acostumados à cultura de massa ocidental. A crítica também começava a atacar a abordagem decididamente subjetiva e experimental. Os jovens autores, afirmavam os críticos, alienavam o público com seus contos autobiográficos e planos-seqüência sem fim.[40] Hou tornou-se a figura de proa da intransigência do novo cinema e muito da crítica recaiu sobre ele.[41] Em 1987, acreditava-se que o movimento havia terminado.

Diretores menos conhecidos só poderiam contar com o patrocínio do governo, já Hou podia visar a maiores orçamentos, pelos subsídios de complementação de países estrangeiros. Graças à infusão de dinheiro japonês e a um ambicioso distribuidor de olho no mercado internacional, foi possível fazer *Cidade das tristezas* (1989), que ganhou o Leão de Ouro de melhor filme em Veneza e bateu todos os recordes de bilheteria em Taipei.

É quase certo que *Cidade das tristezas* seja o filme mais importante culturalmente feito em Taiwan, rodado logo depois da revogação da lei marcial. Tematiza a transição da

38. Chang Shi-lun conta esse processo em "Taiwanese new cinema and the International Film Festival approach". *Twentieth Anniversary of Taiwanese New Cinema*, pp. 29-39.
39. Marco Muller (org.). "Taiwan: Nuove ombre elettriche". Veneza: Marsilio, 1988.
40. Lee Tain-dou e Chen Pei-chih. "A sociological investigation of Taiwanese new cinema in the eighties". Manuscrito inédito, pp. 34-36.
41. Para resumos das controvérsias, ver Yeh Yueh-yu. "The poetics of Hou Hsiao-hsien's films: *Flowers of Shangai*". *Cinedossier: The 35th Golden Horse Award-Winning Films*. Taipei: Golden Horse Film Festival, 1999, p. 94; ver também Udden. "Hou Hsiao-hsien", pp. 181-197.

ilha de colônia japonesa para as mãos de ferro do Partido Nacionalista no final dos anos 1940. A trama gira em torno de um episódio banido da discussão pública – o massacre do dia 28 de fevereiro de 1947, no qual o Kuomintang matou milhares de taiwaneses. O filme de Hou ajudou a atiçar novas discussões sobre os turbulentos anos do pós-guerra e o caminho dos nacionalistas para o poder. Além disso, *Cidade das tristezas* se deleita com os sons diferentes de Taiwan. Os personagens falam taiwanês, japonês, chinês *fukien*, chinês de Xangai e mandarim. Mesmo os diretores do novo cinema haviam repetidamente substituído as vozes dos atores pelas de dubladores profissionais, mas Hou rodou com som sincronizado. Afirmou que ficou inspirado para fazer o filme ao escutar de novo o *pop* taiwanês dos anos 1950; o filme mostra canções de amor locais e canções étnicas, junto com música ocidental, canções japonesas e a Ópera de Pequim. Esse era, disse ele, seu jeito de representar o "personagem concreto" da cultura taiwanesa.[42]

O filme apresenta essa cultura de maneira rarefeita. A história retrata os três filhos da família Lin. Um é um empresário, envolvido com contrabandistas de Xangai; o outro é um fotógrafo surdo-mudo que faz retratos; o terceiro teve um colapso nervoso depois de trabalhar para os japoneses como tradutor na China. O fotógrafo se casa com uma jovem enfermeira cujo irmão é um dos líderes do movimento dos intelectuais contra o Kuomintang. Momentos históricos decisivos dos anos 1945-1949, como o massacre de 28 de fevereiro e as execuções que se seguiram, tomam lugar no espaço *off*, relatados em conversações ou em emissões de rádio. Qualquer cena do filme nos desorienta por alguns instantes, antes de entendermos sua relação com a anterior: quanto tempo se passou, o que aconteceu no intervalo, por que tais personagens assumem importância naquele momento. O ponto de vista narrativo muda inesperadamente. Alguns eventos são apresentados na correspondência de uma jovem enfermeira, alguns em intertítulos autorais e alguns em notas que o surdo-mudo escreve para os que estão a sua volta. O local central é o restaurante da família Lin, que tinha sido um bar japonês e que mostrará os signos das baixas na família. No começo do filme, o restaurante "Nova Xangai" vibra de energia; o plano final mostra os empresários mortos e a família dizimada. O irmão mais velho foi assassinado pelos sócios de Xangai, o surdo-mudo foi engolido pelo terror do Kuomintang e o patriarca impotente se senta, fazendo uma refeição com seu filho meio maluco, agora totalmente alienado dos acontecimentos. As sobreviventes são mulheres, que suavemente entram e saem da cozinha. Acompanhado por uma trilha sintética fúnebre, filmado em magistrais planos prolongados envolvidos em *chiaroscuro*, *Cidade das tristezas* mostrou que Hou podia criar um épico nacional íntimo.[43]

42. Citado em Michel Ciment. "Entretien avec Hou Hsiao-hsien". *Positif*, n. 358 (dezembro de 1990), p. 8.
43. Para um relato mais detalhado da trama do filme e um ensaio crítico sensível, acompanhado por uma interessante entrevista com Hou, ver Tony Rayns. "*Beiqing Chengshi* (*A city of sadness*)". *Monthly Film Bulletin*, n. 677 (junho de 1990), pp. 152-155. Ver também a instigante monografia de Bérénice Reynaud.

Esse filme chegando assim que os filmes da China começavam a circular nos festivais, então, Hou tornou-se uma celebridade, como Chen Kaige e Zhang Yimou. E como o circuito dos filmes de arte incentiva os diretores a criar afrescos compostos de vários filmes (as trilogias de Satyajit Ray, Bergman e Antonioni nos anos 1960; os ciclos mais recentes de Angelopoulos e Kieslowski), poucos se surpreenderam ao tomar conhecimento de que *Cidade das tristezas* era o primeiro filme de uma trilogia retratando a história de Taiwan no século XX. *O mestre das marionetes* (1993) retrata os anos da colonização através da carreira do mestre dos bonecos, Li Tien-lu, desde o seu nascimento em 1909 até a retirada dos japoneses em 1945; *Bons homens, boas mulheres* (1995) entrelaça três períodos: o final dos anos 1930, nos quais um casal de Taiwan vai para o continente para se juntar à resistência clandestina contra a ocupação japonesa; o presente, no qual uma atriz se prepara para o papel em um filme sobre esse casal; o passado recente, que mostra essa atriz como amante de um gângster. Os dois filmes se beneficiaram das novas leis que permitiam aos diretores filmar no continente e os dois estrearam em Cannes, consagrando Hou como autor internacional.

Como que para confirmar a confiança de Hou num público internacional, os filmes também se tornaram mais ambiciosos na concepção. Embora a tagarelice em *off* de Li imprima a *O mestre de marionetes* uma textura natural, *Bons homens*, ao evitar detalhes concretos no fio da história dos anos 1940, e sua desconcertante estrutura de filme-dentro-do-filme se assemelham à maneira de retratar a história que encontramos em Angelopoulos. Como Fellini, Hou era um diretor intuitivo e despretensioso, que ampliou suas ambições para acompanhar as exigências do mercado quanto à reflexividade, à narração indireta de histórias e outras convenções modernistas.[44] Por exemplo, o novo cinema de Hou já tinha empregado *flashbacks* curtos e incluído voz em *off*, mas nenhum tinha ido tão longe com a exposição demorada e rarefeita como nesses dois filmes. Peggy Chiao logo chamou a construção de *O mestre de marionetes* de "recapitulativa", porque as cenas se demoram enigmaticamente até que a voz em *off* de Li Tien-lu explique o que estamos vendo e sua relação com a ação anterior.[45] *Bons homens, boas mulheres* leva esse procedimento ainda mais longe; a estratégia do filme-dentro-do-filme só é definitivamente resolvida no último plano.

De modo semelhante, os dois últimos filmes da trilogia justapõem passado e presente de modo bem conhecido do cinema europeu desde os anos 1960. Em *O mestre de marionetes*, o velho Li Tien-lu de hoje senta no local reconstruído no qual a ação passada se desenrolará. *Bons homens, boas mulheres* joga com ambigüidades mais perturbadoras. As cenas dos anos 1940 são em preto-e-branco, como se fossem acontecimentos que seriam dramatizados no filme dos anos 1990, no entanto, aquelas cenas com personagens históricos são representadas por atores escolhidos para o filme. Então, é essa uma versão "virtual" do filme que ainda vai ser feito? Se é isso, Hou complica a distinção perto do final do filme, apresentando uma cena crucial de Chiang Bi-yu ajoelhada ao lado do cadáver de seu marido, não em um necrotério realista, mas num palco de teatro vazio. À medida que ela chora, o filme vagarosamente se torna colorido. Hou sugeriu que temos de interpretar essa mistura subjetivamente: a atriz Liang Ching se identifica com o sofrimento de Bi-yu e o assassinato de seu próprio amante a sensibiliza para a execução do marido de Bi-yu.[46] Em outro nível, a seqüência (junto com outras cenas de ensaio) provavelmente alude ao tema original, uma peça sobre Bi-yu e seu marido. No entanto, as ambigüidades se adensam, porque o filme que está sendo feito se chama *Bons homens, boas mulheres*. Será que estamos vendo a gestação ficcionalizada do próprio filme que estamos vendo, à maneira de *8 ½* de Fellini?

O circuito dos festivais espera que seus autores tenham um estilo que os destaque (uma marca comercializável, diriam alguns) e Hou não desapontou. O plano-seqüência, sua assinatura estilística, foi aumentando de duração: *Cidade das tristezas* tem uma média de 43 segundos por plano; *O mestre das marionetes*, 82 segundos; *Bons homens, boas mulheres*, um pouco mais de 106 segundos. A partir dessa base, Hou criou variações: o docudrama em *O mestre das marionetes* e a multiplicidade de *travellings*, praticamente nunca vistos nos filmes dos anos 1980, em *Bons homens, boas mulheres*. Ele passa a afirmar que seu plano-seqüência e outras características estilísticas vinham da arte chinesa. Numa entrevista de 1993, diz que as paisagens em *O mestre das marionetes* emergiam inconscientemente de técnicas do quadro vazio (*liu-pai*) em pintura.[47] Essas observações deram ao filme um sabor exótico no circuito dos festivais e as declarações de Hou a respeito de sua ligação com a cultura chinesa clássica foram bastante apreciadas pelos críticos.[48]

Entretanto, essas são razões pertinentes para considerar o seu estilo visual à luz de influências mais próximas, sem esquecer de suas realizações anteriores. Desde os filmes do período do novo cinema, Hou vinha fazendo experimentações com uma gama de recursos visuais e, à medida que sua narrativa nos anos 1980 ia ficando mais complexa, seu estilo se tornava mais elíptico e indireto. Com a trilogia histórica, ele tem a oportunidade de elaborar novos desdobramentos, articulando procedimentos visuais com estratégias narrativas muito oblíquas.

A city of sadness. Londres: British Film Institute, 2002. Um *site* dedicado ao filme foi criado por Yeh Yueh-yu e Abé Marcus Nornes: http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/table.html (acessado em 8 de novembro de 2003).

44. Para um relato de algumas das convenções, ver Bordwell. *Narration in the fiction film*, pp. 205-233.
45. Peggy Chiao. *Hou Hsiao-hsien*. Taipei: Variety Publishing, 1993, pp. 61-62.
46. *Good men, good women*, livro para a imprensa no Festival de Cannes de 1995, sem numeração de páginas.
47. Citado em Chiao. *Hou*, p. 63.
48. Ver os ensaios em Frodon (org.). *Hou Hsiao-hsien*; e comentários de Assayas no documentário *HHH*.

O que é crucial é que o adiamento da exposição cena-por-cena, que Chiao chamou de estratégia "recapitulativa", combina muito bem com a disposição de Hou para o plano-seqüência denso e fixo. Negando a nós o elo com a cena anterior, por meio de uma motivação do personagem (objetivos, encontros, prazos) ou explicações em *off*, ele deixa o novo local ser registrado inicialmente como um espaço, não apenas um continente ou um pano de fundo para uma ação narrativa bem definida. Simplesmente, vemos o que está acontecendo (ou não acontecendo) no quadro, apreciando a grandiosidade da paisagem ou os detalhes de um interior, sem saber ainda como isso se liga ao andamento da trama. Só mais tarde – algumas vezes, bem mais tarde –, quando os personagens falam de seus projetos ou a voz *off* explica o que ocorreu no intervalo, é que podemos compreender o que se passa. No entretempo, fomos levados a estudar o espaço do plano.

Enquanto está adiando o desenrolar da trama ou mesmo quando as questões dramáticas estão começando a se delinear, Hou é capaz de dificultar nosso entendimento do que realmente está em jogo no plano, seja a ação do personagem, seja a expressão facial, sejam outros detalhes. Se Angelopoulos se demora para mostrar o elemento pictórico principal, é somente para que este possa apresentar um brilho espetacular no momento-chave, como os macacões amarelos dos trabalhadores da estação de trem que deslizam em *Paisagem na neblina* (Pranchas 4.5-4.6). Em sua trilogia, Hou não costuma construir planos visando a tais epifanias pictóricas. No mais das vezes, posiciona a câmera bem longe, mergulha o plano na penumbra e acumula tantas linhas geométricas arquiteturais e detalhes naturalistas no cenário que as imagens produzem uma visibilidade mais difusa. Um plano-seqüência mais básico não é certamente desprezado: com duas ou três pessoas, quase paradas, em um espaço bastante rarefeito, conversando, mas não raro temos de nos esforçar para entender o que está acontecendo (Fig. 5.66). Essa estratégia constitui um equivalente estilístico da exposição adiada e da transição reticente entre as cenas. Jogados na escuridão, bloqueados por paredes ou espremidos entre objetos ou corpos, os personagens só ocupam pequenos pedaços do espaço. O encobrimento sistemático e a revelação rápida e hesitante são essenciais para a trilogia: uma estratégia verificável tanto nos planos de paisagem (Fig. 5.67) como nos quadros mais íntimos. Como nos filmes de Mizoguchi, temos de ficar alertas para diferenças mínimas, mudanças quase imperceptíveis, muitas vezes desprezadas em favor de efeitos mais espetaculares por muitos diretores. Apresentar a vida de um mestre do teatro de bonecos foi uma escolha propícia para essa estratégia, permitindo a Hou reproduzir seus longuíssimos planos-seqüência de salas e paisagens em espetáculos miniatura de movimentos leves em cenários esplêndidos, apesar de diminutos (Fig. 5.68).

Ao mesmo tempo, como também quer contar uma história, Hou deve convencer-nos a reparar ou inferir incidentes maiores. Então, uma tensão emerge entre as demandas da trama, por mínima que seja, e a imagem de difícil leitura. Quando a denotação é tão elusiva, procuramos ansiosamente por outras funções que a imagem possa estar

5.66 *Cidade das tristezas*: Hinomi e Wen-ching recebem a notícia da morte do irmão dela.

5.67 *Cidade das tristezas*: Ah-ga nos olhava placidamente no primeiro plano, mas, quando a charrete se distancia e ele vira de costas e se afasta, vemos que carrega uma espada.

5.68 Um espetáculo em *O mestre das marionetes* (1993).

cumprindo. Às vezes, como na reunião dos intelectuais mencionada no começo deste capítulo, a dimensão simbólica se sobrepõe às outras. Em outras ocasiões, Hou, tanto quanto Angelopoulos, retarda a denotação para concentrar as qualidades expressivas, que provavelmente serão reforçadas pela música ou pelo contexto dramático. Ainda em outros momentos, seu impulso de encher o plano de detalhes e, em seguida, deixá-lo obscuro, parece incentivar-nos a apreciar as puras composições pictóricas. Mais surpreendentemente, a imagem difícil e suas diferenças mínimas nos sensibilizam para pequenos gradientes de mudança na imagem e em seu sentido narrativo potencial.

Para tais fins, a iluminação domina abertamente o jogo de visibilidade. *O mestre das marionetes* contrapõe três texturas de iluminação: a luz do dia das paisagens, tênue, quase esfumaçada; as cores brilhantes do espetáculo de bonecos; e os interiores escuros, intensos, profundos. Hou comentou que lâmpadas e janelas brilhantes proporcionam "um ponto focal" para a ação, ao mesmo tempo em que "evocam a velha China, sua melancolia, sua intimidade, sua densidade".[49] Freqüentemente, usando só uma fonte de luz por local (ou pelo menos parecendo usar apenas uma), Hou mergulha salas em escuridão cavernosa. Tanto nesse filme como em *Bons homens, boas mulheres*, o diretor e

49. Citado em Chiao. *Hou*, p. 48.

seus fotógrafos criam camadas alternadas de luz e sombra. Se um plano é gravado em silhueta, com as figuras volumetricamente iluminadas, o plano seguinte cai na escuridão e assim por diante (Fig. 5.69). As lentes longas ajudam nessa técnica de cortar e empilhar planos de profundidade, espalhados ao longo do eixo da câmera. Hou entende que o filme colorido moderno permite que se coloquem cores escuras em contraste com outras ainda mais escuras, até mesmo, sombras de preto sobre preto, com muito pouca iluminação nas bordas. Em *Bons homens, boas mulheres*, a chegada dos taiwaneses ao campo do Partido Nacionalista é filmada quase que inteiramente com silhuetas (Fig. 5.70). Conforme tentamos entender expressões faciais e gestos, precisamos ficar mais sensíveis às maneiras pelas quais os movimentos do corpo expressam as atitudes dos personagens – tais como os movimentos peremptórios do oficial nacionalista quando vira de costas para os emigrantes para falar ao telefone (Fig. 5.71).

A maior utilização de *chiaroscuro* se alia ao rigoroso uso do cenário. Sombras podem fazer alusão a um ajuntamento de objetos e móveis, no meio dos quais talvez incida um raio perdido. As sombras também aparecem delineando formas arquiteturais (Figs. 5.69-5.70). Em particular, as sombras podem criar molduras que magnetizam nosso olhar para certas zonas de atividade. Hou diz que sua infância rural o deixou fascinado com portas e janelas que se abrem para paisagens deslumbrantes. Um belo exemplo ocorre em *O mestre de marionetes*, quando o jovem Li vem chamar a futura noiva (Figs. 5.72-5.78). Não raro nos filmes tardios de Hou, a câmera, mergulhada na penumbra da sala, olha para fora e enquadra um mundo fértil além do limiar. O plano, que a princípio parecia não ter assunto, deixa gradualmente aparecer diversos centros de atividade. Graças à tensão entre obstruir e abrir espaço, centrar e descentrar, e às sutis camadas de luz e cor, o plano vai se desenrolando em ziguezague de uma moldura a outra, começando e terminando com um mundo da rua lá fora. Além de sua maneira contemplativa de mostrar o envolvimento de Li com a família – esse plano tem de dar conta da cerimônia de casamento que não veremos –, o plano terá um paralelo mais tarde, quando Li e a família se refugiam numa funerária, bem no final da guerra, e depois seus próprios filhos soltarão fogos de artifício do lado de fora (Fig. 5.79).

5.69 *Bons homens, boas mulheres* (1995): figuras em camadas mergulhadas em luz e trevas no momento em que Hao-tung vende seu bebê.

5.70 Refugiados são interrogados na penumbra antes...

5.71 ... de o oficial ir ao telefone: abre-se espaço para destacar sua silhueta (*Bons homens, boas mulheres*).

5.72 *O mestre das marionetes*: Li visita a família da noiva. No começo, a área realçada é a dos empregados limpando a mesa do pátio, enquadrados pelas colunas da varanda.

5.73 Lá da rua, bem longe, a distância, entre duas mulheres, a delegação dos homens acompanhando Li entra no centro do quadro, no momento em que um criado desvia para o lado para permitir uma visão mais completa do próprio Li.

5.74 Os visitantes chegam ao pátio central e, emoldurados pela porta, cumprimentam os empregados.

5.75 Li sorri na entrada e a família da noiva vem para o centro do quadro para recebê-lo; uma iluminação lateral os destaca contra o escuro pilar central.

5.76 Uma leve panorâmica traz Li para o fresco interior, onde ele e os companheiros se sentam à esquerda.

5.77 Com os membros da família em silhueta, bebem chá e começam a discutir o casamento.

5.78 O plano termina com uma marca sonora. Todos se voltam para a rua – de novo, por meio de molduras – para espiar as crianças soltando fogos de artifício.

5.79 Mais adiante, em *O mestre das marionetes*: de dentro de uma funerária, vemos Li e seu filho soltando fogos de artifício para comemorar a retirada dos japoneses.

Edward Yang e a tradição da encenação

No começo do movimento do novo cinema, Hou e Edward Yang parecem ter desenvolvido uma nítida divisão de trabalho. Um faz crônicas da classe operária, principalmente em áreas rurais; o outro se concentra na anomia sentida por intelectuais e pela classe profissional urbana. Hou volta sua atenção para o passado, ao passo que Yang focaliza as dificuldades da vida na cidade moderna e o entrelaçamento de destinos que nela se desenham. *The terrorizers* (1986), talvez a obra-prima de Yang do período do novo cinema, mostra como um telefonema fortuito provoca a separação de um casal e um suicídio. A estrutura da narrativa em ricochete parecia um drástico contraponto aos líricos relatos de Hou sobre as lembranças de crescer em Taiwan no pós-guerra. Hou cultivou seus planos-seqüência em profundidade; Yang (um competente criador de histórias em quadrinhos) costurou suas tramas com uma montagem fragmentada. Os dois empregavam as lentes longas, mas Hou filmou *tableaux* e Yang as usou para conseguir planos médios de indivíduos isolados (Fig. 5.80).

Como muitas outras polaridades, essa se provou boa demais para ser verdade. De tempos em tempos, Hou se aventurava pelo mundo urbano moderno, concentrando-se particularmente em jovens que caíam na vida do crime (por exemplo, *Filha do Nilo*). E, depois que o novo cinema terminou, Yang parecia extrair nova energia de *Poeira no vento* e *Cidade das tristezas*. Com *A brighter summer day* (1991), ele mudou sua visão, baseando sua trama no famoso assassinato de uma adolescente nos anos 1960 e adotando planos-seqüência com enquadramento distante. Os três primeiros filmes de Yang têm DMP entre 11 e 15 segundos, mas *A brighter summer day* tem uma média de 26 segundos. O plano de abertura mostra uma lâmpada acendendo – anunciando o tema, a luz pulsante, recorrente em todo o filme, talvez também seja um tributo ao início de *Cidade das tristezas*. *A brighter summer day* sintetiza o gosto de Yang por montagem disjuntiva (uma cena-chave num quarto de colégio à noite é editada para criar incerteza), com a maestria da encenação intricada. A prisão do pai do protagonista é uma cena típica das sutis tensões espaciais e dramáticas do filme (Figs. 5.81-5.82). *A confucian confusion* (1994), *Mahjong* (1996) e *Yi Yi* (2000), todos de Yang, voltaram à atmosfera da Taipei moderna, explorando os recursos do plano-seqüência e da encenação densa (esses filmes variam entre 27 e 49 segundos por plano).

5.80 *The terrorizers* (1986): o marido tenta recuperar a mulher, que é protegida por um colega.

5.81 Encenação densa em *A brighter summer day* (1991): enquanto os policiais interrogam o pai lá fora, na chuva (numa abertura distante à esquerda), mãe e filha se entreolham assustadas.

5.82 Voltando para pegar o casaco, o pai pergunta aos oficiais: "Podemos continuar esta conversa amanhã em horário comercial?". Logo será preso.

5.83 *O mestre das marionetes*: enquanto o oficial japonês investiga o assunto, é encoberto por uma figura no primeiro plano, ressaltando o menino e seu pai.

5.84 Mas o oficial fica mais visível quando tem de decidir se vai punir o menino, chamando nossa atenção.

5.85 No final do plano, o oficial dá umas palmadinhas no ombro do menino. Não vemos mais sua expressão, mas seu braço está quase no centro do quadro.

Discutindo sua predileção pelo espaço profundo, Hou disse a um crítico francês em 1990: "Sempre gostei da ação que se esconde, ou melhor, de uma ação que revela outra ação".[50] Comparada aos filmes do novo cinema feitos por Hou em meados dos anos 1980, a trilogia se compraz em imagens oblíquas e reservadas. Uma conversa num café em *Bons homens, boas mulheres* apresenta a protagonista principal bem longe de nós, a divisória mostra somente o topo de sua cabeça e encobre um dos dois homens com quem ela fala. Só quando ela vira ligeiramente a cabeça é que podemos ver brevemente o rosto do outro homem. A imagem rearranja o tipo de esquema de que falamos no começo do capítulo, quando Hou resolve o dilema da sala de jantar ao fazer os atores mudarem de posição num plano próximo. Esse plano é tão taciturno que faz o outro parecer transparente. Em *O mestre das marionetes*, o filho de Li é trazido diante dos oficiais japoneses, acusado de vender peixe tirado do rio. O interrogatório é conduzido com mudanças mínimas que encobrem a reação do oficial e destacam seu gesto de dar palmadinhas no ombro do menino (Figs. 5.83-5.85). Uma ação revelando outra: a frase de Hou condensa o uso das

50. Citado em Ciment. "Entretien", p. 10.

mais finas fatias de espaço e de diferenças mínimas dentro de abarrotados quadros em lente telefoto.

Cidade das tristezas usa todas essas táticas na mais complexa trama de toda a obra de Hou. A história da família Lin se desenrola junto com os mais importantes eventos históricos que acontecem fora da tela. O mais significativo deles, o incidente de 28 de fevereiro de 1947 – uma série de tumultos provocados pelo assassinato de uma mulher que vendia cigarros contrabandeados. O exército nacionalista esmagou a insurgência com brutalidade e seguiu-se um massacre com uma série de execuções; um relatório de 1952 admitiu que entre 18 mil e 28 mil taiwaneses foram mortos. O fato de Hou não ter explicitamente mostrado a violência do Partido Nacionalista foi um ponto levantado por críticos numa polêmica coleção de artigos de 1991, *Morte do novo cinema*. Hou foi acusado de evitar a crítica política direta e se ater a temas mais universais, como o amor e a continuidade da família.[51] A crítica foi refutada por Lin Wen-chi, que sugere que o filme trata fundamentalmente do sonho nacionalista de reconquistar a China como um mito.[52] Ao mesmo tempo, sempre fiel ao concreto, Hou mostra como as mudanças políticas reverberam no cotidiano. *Cidade das tristezas* registra as rotinas e tensões flutuantes dentro de uma família que tem ligações com Taiwan (o restaurante da família Lin e sua imbricação em gangues locais), com a China (onde os gângsteres de Xangai têm uma base) e com o Japão. Os amigos de Lin Wen-ching, Hinoe e Hinomi, são amigos íntimos da japonesa Shizuko, que precisa voltar para o Japão no final da guerra e lhes entrega várias lembranças, numa cena comovente. Angelopoulos teria criado um espetáculo abstrato e austero do pelotão de execução do Partido Nacionalista, ao passo que Hou nos deixa dentro da cela que o surdo-mudo Wen-ching divide com outros prisioneiros. Vários homens são empurrados para serem executados e, em um dos momentos mais celebrados do filme, Wen-ching não reage ao fuzilamento fora da tela, porque, lógico, não escuta. É assim, poderíamos dizer, que as pessoas experimentam a história.

A primeira cena do filme opõe a fraqueza do pronunciamento oficial às texturas da existência comum. Enquanto o rádio transmite o pronunciamento da rendição de Hirohito (em uma língua formal que nenhum japonês ou taiwanês entende), a amante de Wen-heung dá à luz uma criança. Ele acende um incenso no oratório da família e bebe chá. A cena está repleta de detalhes e fragmentos de ruídos cortam a escuridão. A declaração dura do imperador é entrecortada pelos gritos da mulher no parto, pela parteira que pede a ela que se acalme, pelos conselhos das amigas, por vários ruídos da casa e, entre percussões e lamentos, por uma música de sintetizador. "É menino", declara uma voz. Uma leitura simbólica vem à mente, a saber, a nação de Taiwan renasce depois

51. Para um breve resumo, ver o *site* de *Cidade das tristezas*, já citado.
52. "Returning", "Motherland", "2.28": "Taiwanese history and national attributes in *City of sadness*". *In*: Lin Wen-chi, Shen Hsiao-ying e Jerome Chen-ya (orgs.). *Passionate detachment: The films of Hou Hsiao-hsien*. Taipei: Rye Field, 2000, pp. 157-179 (em chinês).

de décadas de colonialismo, mas esse significado parece secundário na densa textura do momento. Para a família Lin, o nascimento é, no mínimo, uma virada tão grande como a rendição. A história se escreve no grande e no pequeno.

Uma maneira de registrar as mudanças concretas que a história traz é retornar às imagens de um local que já vimos antes. A iteração de composições no decorrer do filme é uma estratégia comum de diretores do plano-seqüência (Figs. 3.72-3.81) e Hou recorre a isso em *Um tempo de viver* (na cozinha, na mesa do pai, na casa vista do jardim) e em *Poeira no vento* (enquadramentos recorrentes da rua da aldeia, que desce da casa da família). Nenhum filme de Hou usa tais agrupamentos de cenas mais escrupulosamente do que *Cidade das tristezas*. O hospital e uma área interna do restaurante são lugares recorrentes, filmados de posições muito similares a cada vez. Talvez o quadro repetido mais importante seja a saleta de jantar em frente à sala do oratório. Na segunda cena, nossa introdução ao restaurante Nova Xangai chega por meio desse magistral cenário, com a família Lin se movendo pelos planos entrecruzados da tomada (Fig. 5.86). Mais tarde, as variações do posicionamento da câmera vão registrar os estágios da mudança na vida da família (Figs. 5.87-5.91). Hou, como Mizoguchi em *Crisântemos tardios*, ajusta o ângulo da câmera para captar as mínimas diferenças no cenário e nos personagens, instigando nossa memória espacial da casa de Lin, do hospital e de outros locais, evocando a história vivida por meio das marcas das transformações inscritas no espaço.

Hou inventa uma outra estratégia, mais aliada da montagem, para imprimir o particular e o pessoal nos espaços determinados: escolhe um local impregnado por ações ou debates políticos e ali recorta um enclave de intimidade. Assim, o campo de rebeldes é primeiro mostrado num plano de conjunto, com camaradas anônimos fazendo uma reunião à qual estão presentes Hinoe e Wen-ching. Uma inserção subseqüente dos dois amigos elimina um outro colega, encontrando o pessoal dentro do político, e mesmo assim não perde de vista a missão de Hinoe: um de seus camaradas permanece tranqüilo, quase invisível no plano. Isso pareceria ecoar uma cena anterior, em que Hinoe e seus amigos intelectuais se encontraram na casa de Wen-ching e um discreto corte destaca a amizade que emerge entre a irmã de Hinoe, Hinomi, e Wen-ching, enquanto se escutam os murmúrios da discussão política fora da tela. Não raro, Hou guarda esses cortes para ressaltar tais momentos de intimidade dentro de cenas mais impessoais, que talvez ele chamasse de "objetivas". Por oposição, o plano-seqüência prolongado ou o corte para uma vista anterior mais ampla pode situar a cena num contexto maior. Esse princípio governa os planos de vastas paisagens que entremeiam o desenvolvimento da narrativa. Freqüentemente, são um contraponto, para neutralizar as mesquinhas preocupações humanas, apontando outros ritmos de maior estabilidade. Hou comentou que inseriu os planos de paisagem na fase final de produção, para contrabalançar tantos planos-seqüência internos.[53]

53. Ver Yann Tobin. "Fenêtre sur Chine (*Cité des douleurs*)". *Positif*, n. 358 (dezembro de 1990), p. 9.

5.86 *Cidade das tristezas*: a posição da câmera para o "batismo" da casa de Lin.

5.87 Hinomi agora se mudou para ajudar a tomar conta de Wen-leung, o irmão meio louco.

5.88 Uma professora chega para ajudar a tirar Wen-heung da prisão.

5.89 Hinomi pára de preparar o feijão quando Wen-ching escreve no bloco de notas que ela, muito provavelmente, não voltará a ver o irmão.

5.90 O casamento de Hinomi e Wen-ching.

5.91 Nossa última visão da família: o avô Lin e Wen-leung são os únicos homens sobreviventes.

Em Hou, as cenas mais importantes são sombrias, como voltará a acontecer em *O mestre das marionetes* e *Bons homens, boas mulheres*. A primeira seqüência, o nascimento do filho de Wen-heung, evidencia o compromisso com o *chiaroscuro*. Em um cenário completamente escuro, mostrando algumas silhuetas e poucos realces, Wen-heung acende o incenso e depois um cigarro; no final do pronunciamento de rendição do imperador, a lâmpada pendurada estoura. Um intertítulo diz que o filho será chamado de "Light" (outro paralelo com Taiwan como um todo, que é algumas vezes chamada de "Ilha da Luz"). Dali em diante, em oposição a hospitais bem iluminados e céus nublados, muitos interiores são mergulhados na sombra. Talvez mais surpreendentemente, quando

5.92 Wen-heung, trazendo o irmão doente, é visto no fundo, à direita, enquadrado pela moldura da janela.

5.93 Wen-heung morto pela gangue de Xangai.

5.94 No campo dos rebeldes, a mulher de Hinoe faz uma pausa embaixo da árvore, enquanto ele fala com Wen-ching.

a polícia invade o Nova Xangai procurando por Wen-heung, uma variação do ângulo de câmera principal da casa dos Lin mostra-nos o velho Lin desafiando os policiais, num primeiro plano de silhuetas. Corta para a busca da polícia por Wen-heung em um corredor profundo na extremidade esquerda do quadro e, à medida que as figuras distantes se embrenham na passagem, os personagens "principais", de pé no primeiro plano, realizam a "escuridão visível", o oxímoro de Milton (Pranchas 5.5-5.6). O filme colorido encontra uma justificação nessa escuridão com texturas tangíveis.

O jogo das pequenas diferenças é evidente nos ajustes diminutos de posição dos atores de Hou durante o desenrolar de uma cena. Não raro é uma questão de cenário e iluminação, para que só apareça o gesto essencial, como quando Wen-leung volta para a família depois da estada na prisão: a parede da sala de jantar permite-nos ver apenas Wen-heung chamando a família da extremidade direita do quadro (Fig. 5.92). A morte de Wen-heung, atingido durante uma briga com a gangue de Xangai, é mostrada a distância, vislumbrada na semi-escuridão e parcialmente encoberta pelo ângulo do corredor (Fig. 5.93). No campo dos rebeldes, a taiwanesa que Hinoe tomou como mulher hesita em se aproximar dele e de Wen-ching; quase com excesso de cuidado, ela pára à sombra de uma árvore (Fig. 5.94). Mais caracteristicamente, são os outros atores que bloqueiam e revelam informações essenciais. Pela importância da não-reação de Wen-ching aos tiros fora da tela, Hou faz uma sutil preparação, fazendo-o se despedir dos

5.95 Wen-leung olha para a antiga namorada de Red Monkey, que agora se diverte com o bando de Xangai. Hou nos provoca, à maneira de Mizoguchi, deixando o rosto dela sair detrás de uma coluna.

5.96 Enquanto Wen-leung continua a molestá-la, o bandido da direita da Fig. 5.95 se levanta para empurrá-lo.

outros prisioneiros numa tranqüila clareira no primeiro plano. Do mesmo modo, o bloquinho extremamente importante, no qual Wen-ching escreve para se comunicar com os outros, não fica visível até ser necessário e os intelectuais visitantes se afastarem para revelá-lo.

Se o novo cinema de Hou às vezes evoca Ozu, sua trilogia se aproxima mais de Mizoguchi na coreografia das diferenças mínimas na posição de um personagem. No entanto, a afinidade de Hou com a lente telefoto e a tela larga produz um espaço mais estriado do que Mizoguchi podia obter em seu tempo. O plano paradigmático de Hou é o de lentes longas de várias pessoas em volta da mesa, com camadas de cabeças no primeiro plano, virando ligeiramente para destacar um ou outro personagem. Ele emprega esse procedimento nos primeiros filmes, por exemplo, quando os jogadores são perturbados pela chegada do bando de Ah-Hsiao em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*. Já em *Cidade das tristezas*, esse esquema ativa todas as áreas da tela, pois os protagonistas não precisam nos olhar, e podem ser colocados de perfil na borda esquerda ou na borda direita (Fig. 5.95).

Como *Cidade das tristezas* põe em jogo uma variedade visual notável (e não só por causa de sua duração, que chega quase a três horas), é de se esperar que qualquer generalização sobre seu estilo seja uma meia-verdade. Por exemplo, Wen-leung, irado ao ver a amante de Red Monkey namorando os assassinos dele, começa uma briga e a sua lenta preparação é traçada com diagonais cambiantes e estreitas molduras, reminiscentes de Mizoguchi (Figs. 5.95-5.96).[54] Como em outros filmes de Hou, um simples plano de conjunto médio, de poucas figuras reagindo a uma situação, dispensa velamentos de

54. Para mais comparações com o uso da profundidade de Mizoguchi, ver o ensaio de Shen Hsiao-ying. "We should watch these a couple more times to begin with: Film aesthetics and Hou Hsiao-hsien". *In*: Lin Wen-chi, Shen Hsiao-ying e Jerome Chen-ya Li (orgs.). *Passionate detachment: The films of Hou Hsiao-hsien*. Taipei: Rye Field, 2000, pp. 61-92 (em chinês).

5.97 Wen-leung, momentaneamente são, senta-se à mesa com os criminosos de Xangai, num denso plano médio em telefoto.

5.98 Num enquadramento oposto, eles oferecem amizade.

5.99 Um afastamento da câmera no mesmo eixo produz o plano mestre que definirá a próxima fase da cena.

5.100 Depois do brinde, Red Monkey vai buscar outras garotas do bar, bem à direita.

detalhes importantes (Fig. 5.66). Esse filme escrupulosamente realizado (ver o detalhe das mangas postiças que Wen-ching usa quando retoca os negativos) mostra Hou no máximo do virtuosismo. Se fosse só pelas cenas de refeição, que sempre aumentam suas energias, já valeria a pena observar uma sessão que pode ser comparada à reunião dos intelectuais que consideramos bem no começo deste capítulo (Figs. 5.1-5.4).

Wen-leung, num momento de lucidez, está confraternizando com a gangue de Xangai, no mesmo restaurante em que vimos os intelectuais. Um objetivo da *mise-en-scène* é traçar uma estratégia em dois tempos: o jovem gângster vai ganhar a confiança de Wen-leung e, então, seu pai vai intervir para sugerir que Wen-leung use o carregamento de seu irmão Wen-heung para importar drogas. A cena também introduz Red Monkey, um parasita suspeito de deixar o plano vazar, e caracteriza Ah-ga, que trabalha para Wen-heung, mas está preparado para aderir à conspiração de contrabando de drogas. Wen-leung e Ah-ga sentam à direita do centro, o bando de Xangai, à esquerda. Hou começa a cena selecionando a interação central em apinhados planos médios em telefoto (Figs. 5.97-5.98). No plano de situação, os homens celebram uns com os outros, com uma configuração que encobre o gângster patriarca e destaca seu filho (Fig. 5.99). A camaradagem termina quando Red Monkey traz mais mulheres e o patriarca tem um ataque de raiva. Começa a intimidação de Wen-leung, que vai levá-lo a uma aliança com

5.101 Enquanto as mulheres se sentam em volta da mesa...

5.102 ... o rosto do patriarca do bando entra num vazio à esquerda do centro, enquadrado por dois outros rostos. Sua voz irada ressoa: "O que é isso? Estamos tratando de negócios aqui!".

5.103 Ah-ga, bem à direita, pede a uma das mulheres que venha sentar perto dele, mas agora o resto da cena vai se concentrar na pressão do velho sobre Wen-leung, situado um pouco à direita do centro.

a gangue (Figs. 5.100-5.103). Aqui, nenhuma janela se abre para o "mundo lá fora"; a conspiração da gangue permanece bem fechada. Dentro de um espaço abarrotado, Hou trabalha mais uma variante de sua solução característica para a questão da mesa de jantar, deixando o rosto do patriarca abruptamente visível em uma fresta (Fig. 5.103). No entanto, é também característico de Hou que as viradas dramáticas aconteçam em refeições, não só uma arena espacialmente densa para o drama, mas também um ritual de comunhão profundamente significativo na cultura chinesa. Em *O mestre das marionetes*, refletindo sobre a morte de seu filho, Li fala: "Isto é destino. Ele não queria comer conosco. Foi embora. Não se pode fazer nada".

O prêmio especial do júri, que *O mestre de marionetes* ganhou em Cannes em 1994, seria o último grande prêmio que Hou ganharia na década de 1990. Ele estava independente naquele momento. Tinha angariado inimigos poderosos no meio cinematográfico local, o que fez com que *Cidade das tristezas* não ganhasse nenhum prêmio importante no Festival Cavalo de Ouro. O público evitava seu trabalho. *Bons homens, boas mulheres* alcançou apenas 35 mil dólares de bilheteria. Os críticos, entretanto, mantiveram viva a reputação de Hou, debatendo se seus filmes constituíam maneiras válidas de representar a política nacional e a história. Para se sustentar, Hou

dirige comerciais de TV japoneses e vende seus filmes no estrangeiro. Naquela altura, a indústria taiwanesa tinha decaído. Hong Kong tinha conquistado o mercado e a produção local caiu para menos de 20 títulos por ano. Mais desagradável ainda, agora são os filmes de Hong Kong que ganham repetidamente os maiores prêmios do Cavalo de Ouro. Uma vez revogadas as quotas de importação, os filmes de Hollywood entraram em abundância e acabaram atropelando o produto de Hong Kong.

O governo tentou estimular a produção, aumentando os subsídios e negociando as co-produções. A CMPC patrocinava filmes de Ang Lee, Tsai Ming-liang e outros jovens talentos. Embora o público local gostasse dos filmes de Lee, a companhia estatal sabia que o mercado real estava no exterior. Logo, o reconhecimento dos festivais chegou, quando *Comer, beber, viver* (1993), de Ang Lee, e *Viva o amor* (1994) e *O rio* (1997), de Tsai, ganharam prêmios importantes. Hou estava se tornando um velho estadista, produzindo filmes de seu protegido Hsu Hsiao-ming (*Dust of angels*, 1992; *Treasure Island*, 1995) e implantando um laboratório de pós-produção em que os diretores podiam gravar som direto.

Tsai e diretores menos conhecidos foram fortemente influenciados por Hou. Se o plano-seqüência foi a marca que distinguiu o novo cinema de Taiwan nos anos 1980, tornou-se quase nacional nos anos 1990. Os diretores pareciam competir na criação de cenas com plano fixo de muitos minutos.[55] No primeiro longa de Tsai, *Rebels of the neon god* (1992), uma cena em um salão de *videogame* usa um simples e eficiente método de encobrir e revelar (Figs. 5.104-5.105), e seus últimos filmes exploram um uso menos intenso da profundidade e da obscuridade, preferindo o plano médio. O colaborador de Hou, Wu Nian-jen, faz uso parcimonioso e evocativo de tais procedimentos em *A borrowed life* (1994; Fig. 5.106).

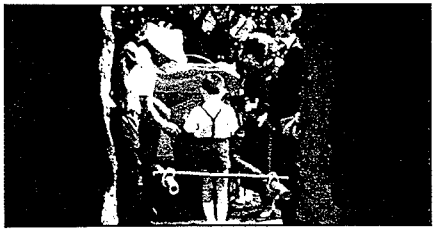
Esse estilo se disseminou para outras partes do Pacífico e o "minimalismo asiático" virou um clichê dos festivais no final dos anos 1990. Os filmes coreanos de Hong Sang-soo (o diretor da cena de bebedeira analisada no Capítulo 1) e Lee Kwag-mo (por exemplo, *Spring in my home town*, 1998) foram construídos com planos-seqüência fixos, embora nem sempre com planos gerais.[56] Durante décadas, os filmes japoneses tinham

55. Considerem estas DMPs típicas: *Rebels of the neon god* (Tsai Ming-liang, 1992): 18,9 segundos; *Dust of angels* (Hsu Hsiao-ming, 1992): 46,3 segundos; *Viva o amor* (Tsai, 1994): 35,8 segundos; *Lonely Hearts Club* (Yee Chin-hyen, 1994): 37,9 segundos; *Treasure Island* (Chen Kuo-fu, 1994): 15,6 segundos; *A borrowed life* (Wu Nian-jen, 1994): 51,4 segundos; *Heartbreak Island* (Hsu Hsiao-ming, 1995): 52,4 segundos; *O rio* (Tsai Ming-liang, 1997): 42,4 segundos; *Sweet degeneration* (Lin Cheng-seng, 1997): 40,2 segundos; *Murmur of youth* (Lin Cheng-seng, 1997): 21,6 segundos; *Darkness and light* (Chang Tso-chi, 1998): 26 segundos; *The hole* (Tsai Ming-liang, 1998): 52,8 segundos; *What time is it there?* (Tsai, 2001): 64 segundos.

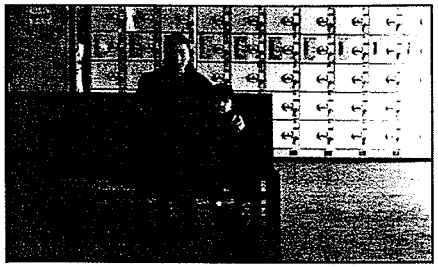
56. Ver, por exemplo, *The day the pig fell in the well* (1996), de Hong: 25 segundos; *The power of Kangwon Province* (1998): 40,1 segundos; *Oh, Soo Yeong!* (2000): 52,6 segundos; *Spring in my home town* (1998): 45,3 segundos, de Lee Kwang-mo; *Lies* (1999): 36 segundos, de Jang Song-woo; e *One fine spring day* (2001): 37,1 segundos, de Hur Jin-ho.

5.104 O herói de *Rebels of the neon god* (1992) num salão de *videogame*.

5.105 No momento em que ele chega perto para olhar o cartaz de James Dean, abre espaço para o bando entrar pelo corredor.



5.106 *A borrowed life* (1994): composição com moldura, para que a noiva desça do jinriquixá.



5.107 *Maborosi* (1996): a viúva e seu filho esperam para conhecer o novo marido dela, numa disposição planimétrica distante.

explorado inventivamente o plano-seqüência com profundidade de campo, mas agora os diretores estão preferindo a imagem planimétrica, quase uma nova modalidade.[57] Os planos gerais de Hirokazu Kore-eda em *Maborosi* (1996) eram deslumbrantes, mas foram criticados no Japão por serem muito parecidos com os de Hou (Fig. 5.107). Os trabalhos pioneiros da quinta geração da China, como *Yellow earth* (1984) e *Red sorghum* (1988), foram editados com velocidade e nem Chen Kaige nem Zhang Yimou gravitaram para o plano-seqüência ou a encenação complexa. Finalmente, entretanto, alguns diretores na China decidiram seguir essa trilha. O exemplo mais famoso é Jia Zhang-ke, com *Plataforma* (2001), que conta a história de um grupo de atores mambembes, num estilo distanciado e contemplativo, que nos leva irresistivelmente a Hou. Em 2001, um produto da República Popular da China, como *O órfão de Anyang*, de Wang Chao, podia ser rodado em uma série de planos planimétricos desdramatizados, com duração média de meio minuto cada um.[58]

Empregando simples movimentos de atores e desenvolvimento cênico atenuado, poucos desses filmes atingem as complexidades da encenação de Hou. E mais, agora que as variantes da marca Hou estavam disponíveis para todos, o que poderia distinguir seu próprio trabalho? Depois da trilogia, com cada filme, ele parecia enveredar por um novo caminho. *Adeus ao sul* (1996), a história de dois pequenos gângsteres e seus malfadados esquemas, marcou um retorno ao mundo dos jovens contemporâneos. Foi um projeto conturbado, com um roteiro excepcionalmente fluido, três sessões de filmagem e a primeira versão de seis horas cortada para cumprir o prazo de Cannes. Então, Hou retirou-se para o passado, transformando um extenso romance chinês de 1893 em um drama de câmara. *Flores de Xangai* (1998) é situado no bairro de prostituição, focalizando três mulheres e suas relações complicadas com os clientes. O filme custou 3 milhões de dólares e, ao longo de 60 dias de filmagem, Hou repetiu as cenas de dez a 20 vezes.[59] *Flores* não ganhou nenhum grande prêmio, mas agradou à crítica, sendo até considerado por alguns como um de seus melhores filmes. Poucos críticos, entretanto, apoiaram *Millenium mambo* (2001), outra investida no universo da cultura jovem, estrelada por Shu Qi, símbolo sexual de Hong Kong nascida em Taiwan.

57. Ver, por exemplo, *Maborosi* (1996): 24 segundos, de Kore-eda Hirokazu; *Like grains of sand* (1996): 29 segundos, de Hashiguchi Ryosuke; *Barren illusion* (1999): 16,5 segundos, de Kurosawa Kiyoshi; *Paradise sea* (1999): 19,5 segundos, de Haginda Yoji; *M/Other* (1999): 103,1 segundos, de Suwa Nobuhiro; *Charisma* (1999): 21,6 segundos, de Kurosawa Kyoshi; e *Eureka* (2000): 24,8 segundos, de Aoyama Shinji.

58. Curiosamente, Wang Chao fala de sua preferência por incorporar incidentes aleatórios a seus planos (como quando um ônibus que passa bloqueia a ação principal de *O órfão de Anyang*, 2002), mas vê isso como bem distante do estilo de Hou. Ver Matthieu Darras. "Entretien Wang Chao: Ouvrir le film à la vie". *Positif*, n. 493 (março de 2002), p. 30.

59. Burdeau, "Rencontre", p. 88.

O minimalismo asiático: O esquema da ponta do compasso

Mesmo com a influência do uso do plano-seqüência de Hou, outro feixe de opções estilísticas emergiu no cinema asiático nos anos 1990. Nessa abordagem, o diretor coloca os atores olhando para a câmera a 90° em relação a ela, com qualquer plano de fundo perpendicular ao eixo das lentes. A imagem se torna planimétrica (Fig. 5.107; compare com as Figs. 4.45 e 4.48). Uma cena será construída com tais imagens, ligadas pelo que poderíamos chamar de montagem "ponta de compasso": um plano é feito a 90° ou 180° do plano precedente. A fileira de cabeças ou de perfis, tão diferentes dos ângulos frontais a três quartos da maior parte do cinema convencional mundial (Figs. 1.20-1.26; 1.47-1.56), assemelha-se a uma simples história em quadrinhos ou a *South Park*, da televisão.

No Japão, Ozu desenvolveu muitas variações sutis desse esquema nos anos 1950 e 1960 (Figs. 1.4-1.5), então, não surpreende encontrá-lo nos pastiches de Ozu de Suo Masayuki (Figs. 5.108-5.109). Kitano Takeshi parece ter adotado o esquema mais espontaneamente, em parte, explicou ele, porque não teve educação formal em direção de cinema e achou essa a maneira mais simples e mais natural de compor uma cena.[60] Kitano simplifica o desenho gráfico de cada plano e introduz leves variações no número de figuras e cenários (Figs. 5.110-5.111).

O esquema é muito semelhante ao encontrado no filme europeu nos anos 1980 e valeria a pena investigar se houve alguma influência – talvez por meio do circuito dos festivais – ou se os dois se desenvolveram independentemente.

5.108 Em *Sumo do, sumo don't* (1992), Suo imita as comédias de estudantes de Ozu...

5.109 ... e encontra equivalentes da tela larga para seus 180° de campo/contracampo (Figs. 1.4-1.5).

5.110 Usando montagem ponta do compasso e a encenação linear, Kitano corta dos observadores...

5.111 ... para uma luta de sumô na orla da praia, em *Sonatine* (1993).

60. Kitano Takeshi, entrevista com o autor, Kioto Film Festival, novembro de 1997.

Por esse filme, uma maravilhosa descida à cena tecno de Taipei, com seu roteiro rarefeito, Hou foi avaliado por um crítico como "um estilista em busca de conteúdo".[61] Mesmo com 20 minutos cortados para o lançamento internacional, *Millennium mambo* teve uma distribuição limitada.

O próprio título, *Millenium mambo*, sugere a tentativa de um homem de acompanhar os tempos. Ele fez uma série de planos. Produziria uma minissérie de TV com uma banda de meninos. *Mambo* ia ser o primeiro de uma trilogia sobre jovens. Não, seria um de dez filmes sobre o assunto, filmado em super-16 mm.[62] Lançaria um *site*, compraria filmes estrangeiros para distribuição local e converteria a residência de um embaixador americano em um pequeno cinema e café. Anunciou os planos para uma homenagem a Ozu, financiada pela Shochiku e situada em Tóquio.[63] Para se sustentar, sua produtora tinha de fazer muitos comerciais. No início de um novo século, faltava a Hou o que ele havia tido por duas décadas: um diálogo intenso com outros diretores. No começo dos anos 1980, aceitou as normas comerciais e reformulou-as para seus próprios fins. O mais importante diretor profissional a se juntar ao novo cinema estava disposto a escrever roteiros para os iniciantes, ao mesmo tempo em que forjava a marca singular que veio a caracterizar o movimento. À medida que a tendência autobiográfica perdia importância e que ele compreendeu que seu público estava no estrangeiro, sua trilogia incumbiu-se de falar da história de sua nação: "Tento mostrar a força de vida do povo de Taiwan no meu cinema. Os que ficaram à beira do caminho ou foram arrasados pelo sistema não sabem que têm o direito de reivindicar nossa atenção".[64] Com crescente prestígio, tentava ultrapassar seus imitadores por meio de experimentações estilísticas ousadas, como as cenas de planos únicos em *Flores de Xangai*. De tempos em tempos, voltava ao velho tema da criminalidade urbana: *Filha do Nilo*, *Adeus ao sul* e *Millenium mambo*. Se, no início do novo século, depois de ter influenciado toda uma geração de diretores asiáticos, Hou parecia inseguro quanto a seu próximo passo, isso talvez se deva ao fato de ele ter sido consagrado como grande cineasta. Solitário esplêndido, pesavam sobre ele expectativas de que traria a cada filme uma nova "visão de mundo", em vez de memórias concretas e reações ao mundo que conhecia tão bem, filtradas por uma resposta inventiva aos princípios cinematográficos em voga.

O diálogo, entretanto, ainda não tinha se encerrado. Os últimos filmes de Hou, estilisticamente falando, revelam uma busca por novos limites que estimulariam suas explorações. O processo estava em andamento. Penso nos empolgantes *travellings* da

61. Derek Elley. "Millennium mambo". *Variety* (28/5 a 3/6 de 2001), p. 19.
62. Ver Lee Erickson. "Preparing to live in the present: An interview with Hou Hsiao-hsien". *Cineaste* 27, n. 4 (outono de 2002), p. 18.
63. Nelson H. Wu. "Helmer aims to acquire arthouse pics". *Variety* (12-18/8/2002), p. 8; "Market pressures: Untitled Hou Hsiao-hsien project (Taiwan-Japan)". *Screen International* (31/10 a 6/11 de 2003), p. 16.
64. Citado em Chan. "Homegrown", p. 2.

lenda moderna *Bons homens, boas mulheres*, mas a premência de variar o estilo em *Adeus ao sul* levou Hou ainda mais longe, pois a câmera faz *travellings* que até usam a grua para sobrevoar a ação. No entanto, a base de seu trabalho permanece a encenação densa, algumas vezes com a imagem em telefoto (Fig. 5.112), vez por outra, com a grande-angular. Uma cena em *Adeus ao sul*, quando Kao descobre a namorada de seu parceiro em estado letárgico por uma dose excessiva de drogas, mostra que a grande-angular permite a Hou lotar o cenário com índices de mudanças mínimas, incluindo a movimentação para as áreas mais distantes do quadro (Figs. 5.113-5.116). Ao contrário, em *Millenium mambo*, a lente longa reúne objetos do primeiro plano em uma desordem fora de foco que impede nosso acesso à ação que se passa no plano médio, à maneira de Sternberg (Fig. 5.117).[65] Imitando estranhamente os perturbadores primeiros planos dos romances *wenyi* dos anos 1970, essa reformulação de alguns dos esquemas habituais de Hou evoca um hedonismo atordoado, movido a drogas.[66]

Também evocam Von Sternberg os cenários, os figurinos e a iluminação radiante de *Flores de Xangai*, uma atmosfera de casa de prostituição realizada dentro dos mais rigorosos limites da carreira de Hou. As cenas acontecem inteiramente em bordéis e quartos de prostitutas. A narração recapitulativa, característica de Hou, condensa o espaço e o tempo. Não só os trechos que foram descartados do roteiro têm de ser retomados, como também qualquer ação que aconteça em outro lugar tem de ser relatada em salas de jantar e quartos de dormir, sempre na penumbra. Além disso, todas as cenas, com exceção de uma, são planos únicos, ligadas por escurecimento e clareamento. Hou fala que o estilo deriva naturalmente do romance, que consiste em fragmentos do diário de uma prostituta: "O plano-seqüência me parecia a forma apropriada para tratar cada momento de maneira separada e autônoma".[67] Como se isso não representasse confinamento suficiente, cada um dos planos-seqüência é apresentado em uma câmera com um movimento quase mecânico e constante. Ela pode fazer uma leve panorâmica ou deslizar para a frente ou para trás; não raro, vai para a direita; depois, para a esquerda; depois, para a direita de novo. Longe de sugerir um curioso passante flanando em volta dos personagens, esse movimento pendular cria seu próprio padrão formal, estica e retorce o espaço, que se mistura ritmicamente aos olhares, gestos e diálogos dos personagens reunidos em volta da mesa. A maioria das cenas não tem trilha sonora, mas, quando a música surge, é um zumbido de sintetizador, com violinos, sinos, percussão e timbres e chiados de órgão entrando e saindo. Em vez de pontuar uma fala ou um gesto, a canção repetitiva e chorosa traça sua própria trajetória no tempo, assim como a câmera traça sua trajetória no espaço.

65. Hou empregou lentes de 85 mm e 135 mm nesse filme. Ver Michel Ciment e Hubert Niogret. "Entretien Hou Hsiao-hsien: Un travail à la loupe". *Positif*, n. 489 (novembro de 2001), p. 32.
66. Sou grato a Peter Rist por essa idéia.
67. Citado em Burdeau. "Rencontre", p. 98.

5.112 *Adeus ao sul* (1996). Compare com a Fig. 5.51.

5.113 *Adeus ao sul*: o gângster Kao entra na sala de Flat Head e quer saber o que aconteceu. Flat Head está despreocupadamente fazendo cestas com uma bola e o corpo de Kao encobre os elementos cruciais da cena.

5.114 Kao desvia para o lado e revela uma outra mulher no plano médio, caída na cama, drogada.

5.115 Enlouquecido com a atitude de Flat Head jogando a bola, Kao o cerca, volta para o primeiro plano e joga uma lata de refrigerante nele. Finalmente, vai para a janela distante para xingá-lo. A mulher se levanta da cama para conter Kao, fazendo com que o saco de boxe comece a balançar – mais uma distração do que está por acontecer.

5.116 Quando Kao volta para o primeiro plano, Flat Head escapa discretamente pela janela, em silhueta – bem ao centro e visível. A cena vai continuar com Kao e as duas mulheres.

5.117 *Millenium mambo* (2001): a protagonista e seu namorado no seu apartamento abarrotado.

5.118 *Flores de Xangai* (1998): pequenas mudanças de posição na profundidade intensificam o drama, quando mestre Hong negocia com Pearl a libertação de Shuren de uma promessa de casamento.

5.119 Fofocas, brincadeiras e bebedeira em volta da mesa em *Flores de Xangai*. Compare com as Figs. 5.30 e 5.53.

Cada cena de *Flores* merece uma análise detalhada, pois cada uma é uma demonstração de potência estilística e dramática. Para meus propósitos, vou notar apenas como Hou refina a estratégia da diferença mínima. Aqui, não é apenas uma ação que pode esconder e revelar outra; muitas ações escondem e revelam muitas outras. Cada plano equilibra centros de interesse, jogando sinais espaciais uns contra os outros. Figuras frontais ou centrais são compensadas por uma figura mais próxima, que as corta de tempos em tempos, ou por um rosto imóvel, mas brilhantemente iluminado, que vai contemplar os gestos de alguém que se virou a três quartos de nós (Fig. 5.118). Com calma inevitabilidade, a câmera que se move lateralmente gera um fundo e um primeiro plano constantemente em mutação (Pranchas 5.7-5.8). As mudanças da câmera são quase sempre indiscerníveis, assim como os rostos das cortesãs na penumbra em volta da mesa. O jogo habitual com a perspectiva, o momentâneo velar e desvelar e os detalhes mínimos florescendo e desaparecendo em segundos – tudo aqui é feito não só pelo movimento da figura, mas também pela câmera, que, suave e constantemente, forma novas configurações com os personagens sentados. As inúmeras cenas de bebida e comida já não consistem em planos laterais com atores dispostos bem juntos, mas em arranjos circulares captados por uma rotação incessante. Embora os planos não empreguem lentes muito longas, as lições do espaço apertado da telefoto são aplicadas uma vez mais, conforme os rostos se empilhem em profundidade ou em diagonal (Fig. 5.119). Num cenário, duas lamparinas ocupam o ponto central do arco da câmera, e mesmo suas distorções fazem parte do jogo pictórico das mínimas diferenças.

Você pode ficar hipnotizado pelas lamparinas ou pelo ritmo majestoso de toda aquela construção. Isso é estilo como denotação, expressão e decoração – tudo de uma vez. A cada cena, a *mise-en-scène* cria uma atmosfera alucinatória de languidez, de suavidade na luz e leveza de movimento, dentro da qual surgem as coreografias e os diálogos dos atores, que desaparecem no final da cena: vozes sumindo, figuras se dissolvendo, rostos escurecendo, permanecendo apenas a luz das lamparinas até que a tela fique completamente escura. As lamparinas serão os primeiros pontos de luz a brilhar na cena seguinte.

Como um golpe de mestre, *Flores de Xangai* faz os planos-seqüência da jovem geração asiática parecerem uma opção fácil. Por mostrar um ambiente esplêndido de modo rigoroso, Hou preserva seu compromisso com a singularidade do sensual, com o aspecto tangível do comportamento, com a escuridão visível. Do começo ao fim, *Flores de Xangai* é composto de microelementos, da estética das diferenças mínimas. Acabam por precipitar o drama, mas estão sempre disponíveis para serem fruídas como partículas flutuando num mundo impregnado de evocações. Chamá-lo de artificial ou afetado, ou capaz de sublimes filigranas, é uma questão de gosto. De qualquer maneira, se Angelopoulos pode ser acusado de estampar um leque de técnicas evidentes em cada tema que desenvolve, Hou escapa dessa crítica. Suas circunstâncias e seu vigor criativo fazem com que se depare com novos problemas. No curso de sua carreira, tem mantido a tradição da encenação complexa, adaptando-a a novas tecnologias (telefoto, tela panorâmica); explorou-as buscando poderosos efeitos denotativos e expressivos; e se tornou um "precursor forte", reintroduzindo a complexidade pictórica no cinema asiático de maneiras que não podem ser ignoradas. Seu diálogo constante com os contemporâneos nos deixou muitos filmes singulares e que provocam marcas profundas. Mostrou que os modos de prática cinematográfica dos anos 1910, quando sujeitos à pressão de limites produtivos, podem desencadear novas aventuras nas imagens cinéticas.

6
ENCENAÇÃO E ESTILÍSTICA

Para André Bazin, o cinema realiza sua missão como mídia específica – a fotografia, a escrita com luz – inscrevendo a textura do mundo em uma película sensível. Até concordo que uma importante função do cinema é documentar a realidade, mas nem todos os filmes têm sua origem na fotografia. A imagem em movimento, seja ligada ao mundo fenomenal, pintada em animação ou rodada em um programa de computador, produz traços que ativam o olhar e a mente. Deixa rastros e compõe trajetórias que os espectadores seguem, guiados pelo desenho, pelo contexto e pela busca de sentido. A palavra traço, derivada de *tractus*, uma trilha ou um curso, deveria nos lembrar que o cinema é, em parte, uma arte pictórica, que dispõe uma composição visual no espaço para ser apreciada. *Tractus* designa tanto abrir um atalho (tarefa do diretor) como seguir um atalho já aberto por outros, como fazemos ao assistir ao filme – ou ao estudar os traços da imagem, como nos capítulos anteriores.

Parto do princípio de que o cinema é uma arte. Essa não é a única maneira de entender um filme, mas deve ser pertinente ao entendimento de algumas maneiras pelas quais os corpos traçados na tela podem nos envolver. Não considerei o cinema em seu aspecto auditivo ou teatral, embora essas dimensões artísticas estejam presentes. Ao estudar a encenação cinematográfica, concentrei-me nos aspectos pictóricos e narrativos, as duas faces do cinema. O cinema da representação, tal como a pintura figurativa, faz uso da projeção perspectiva, aquela pirâmide óptica infame inscrita nas lentes e na câmera. O diretor que queira contar uma história é obrigado a empregar estratégias pictóricas. Ele narra visualmente, e nesse projeto a disposição das figuras no espaço é fundamental.

Analisei alguns modos de prática cinematográfica quanto ao arranjo das figuras no espaço, o que Eisenstein chamava de *mise-en-shot*, considerando tanto as imagens

quanto as maneiras pelas quais elas determinam nosso entendimento das histórias que contam. Já que tudo o que vemos e escutamos num filme resiste à interpretação abstrata, precisamos de outras coordenadas para rastrear o fluxo que permeia histórias e imagens. Em vez de partir do estilo para o tema, minha leitura se ateve às pequenas diferenças, para melhor investigar como o diretor, escultor do tempo e do espaço, constrói o desenrolar da ação. Procurei mostrar que, além dos poucos aspectos temático-simbólicos, podemos estudar a encenação por sua "lógica experimental": o desenho da denotação e da expressão momento a momento. Minha estratégia de exposição foi destacar cenas particulares, para ver como um andamento dramático pode se desenvolver pictoricamente. Infelizmente, esse método não contempla a estrutura geral do filme. Às vezes, pude mostrar como uma dada seqüência ecoa ou modifica as anteriores ou posteriores, mas é desejável que se continue a pesquisa, para extrair os princípios dos padrões mais cuidadosamente do que foi possível fazer aqui.

Nossa investigação abarcou quase toda a história do cinema. Desde o início de Feuillade, em 1908, até os trabalhos em andamento de Angelopoulos e Hou, com algumas incursões ao começo do cinema sonoro e à obra de Antonioni. Constatamos mudanças notáveis nos entornos criativos de nossos diretores. Feuillade floresceu em uma produção impulsionada pelo sistema de estúdio, que exigia velocidade e domínio do ofício. O sistema de estúdio japonês permitiu a Mizoguchi criar um estilo distinto, que foi finalmente reconhecido pelo emergente circuito dos festivais com seus últimos filmes. A premiação em festivais trouxe apoio essencial para Angelopoulos e Hou, mas suas circunstâncias imediatas demonstram contrastes fascinantes. Os dois emergiram do "novo cinema", mas, se Angelopoulos estava desde o começo voltado para o gosto do público internacional de cinema, Hou começou com cinema popular e teve de se adaptar à cena dos festivais. Todas essas diferenças institucionais apresentaram aos diretores desafios e opções únicas.

Estilisticamente, passamos do tempo em que o plano-seqüência era a norma para um tempo em que era apreciado apenas nos festivais de cinema. (Um historiador chegou a dizer que "quanto mais alta a pretensão, mais longo o plano".)[1] Passamos da câmera parada para a câmera de extrema mobilidade, de um imaginário captado pela grande-angular moderada (Feuillade) para ousados planos com grande-angular (Mizoguchi), passando por lentes longas com estreitos ângulos de visão (Angelopoulos e Hou). Cada diretor nos ensina algo novo sobre as potencialidades da encenação: a clareza eficaz de Feuillade, a modulação infinitesimal de Mizoguchi, a monumentalidade ameaçadora de Angelopoulos e a concretude densa de Hou. No entanto, todos os quatro artistas pesquisaram os mesmos recursos de composição. Cada qual, a seu modo, explorou as possibilidades da profundidade de campo, seja com diagonais que se cruzam, seja com

1. Barry Salt. *Film style and technology: History and analysis.* 2ª ed. Londres: Starword, 1992, p. 283.

planos perpendiculares ao espectador. Cada um mostrou o poder de criar espaços vazios ou recortes de espaço que, cedo ou tarde, seriam preenchidos. Cada um deles mostrou como a composição com moldura pode seduzir o olhar e demarcar uma ação secundária. Cada um demonstrou a força da visão frontal ou dorsal, da centralização ou da descentralização, de imagens abarrotadas ou desoladas, enquadramentos distantes ou extremamente longínquos. Cada um deles demonstrou que boa parte do trabalho do diretor é o criterioso jogo de velar certos elementos a serem descobertos no momento certo e, depois, encobri-los de novo, só para desvelar algo mais adiante... indefinidamente.

É de estranhar que essas táticas tenham passado despercebidas da crítica convencional. Foi possível estudá-las por uma observação atenta, acreditando que os diretores habitualmente guiam nossa atenção para material relevante da história e por adotar um método comparativo, alinhando cada diretor com as normas do cinema de seu tempo. No entanto, apesar de nosso alcance cronológico, não chegamos a um relato completo da evolução ou do desenvolvimento do estilo do filme, visto como algo acima e além do trabalho de todos os cineastas. Em *On the history of film style*, distingui três principais programas de pesquisa nesse domínio. Como relacioná-los com o presente trabalho?

O que denominei "versão padrão" da história estilística apareceu na era do cinema mudo. Pressupõe um desenrolar linear do potencial do cinema: não a documentação da realidade, mas a reformulação da realidade para apresentar um espaço-tempo "puramente fílmico". Tal concepção serviu para valorizar o imaginário expressivo e a montagem experimental dos anos 1920. Os defensores dessa visão freqüentemente lamentam que uma grande variedade de recursos cinematográficos específicos tenha sido esquecida em favor do estilo mais "teatral" do cinema sonoro. Um segundo programa de pesquisa, cuja figura emblemática é Bazin e sua dialética do estilo do filme, percebe duas vertentes na história do cinema: a "fé na imagem", cujo apogeu seria o cinema mudo tardio, e a "fé na realidade", uma tendência minoritária no período do cinema mudo, mas que ganharia força com a chegada do som. Esta última tendência, fundada no registro fotográfico e nas técnicas de encenação com profundidade de campo, foco profundo e plano-seqüência, foi impulsionada nos anos 1930 e 1940, com Renoir, Welles, Wyler e os neo-realistas italianos. Um terceiro programa, que chamei de "oposicional", foi desenvolvido por Noël Burch nos anos 1960 e 1970. Para Burch, a história do estilo do filme é um constante conflito entre o "modo de representação institucional", a técnica narrativa da cultura de massa e as alternativas a esse modelo: o "modo de representação primitivo" que o precede, a abordagem específica dos diretores japoneses e as diferentes práticas de vanguarda ocidentais. Influenciado pelas teorias do modernismo em outras artes, Burch concebe as transformações estilísticas como uma resposta, uma crítica ou um ataque ao modo de representação convencional.

Os três programas de pesquisa acrescentam uma multiplicidade de idéias, observações e percepções, mas em *On the history of film style* algumas questões

problemáticas foram apontadas. Argumento que não há razão para esperar que toda a história estilística possa ser captada em uma única e ampla narrativa. Quando olhamos atentamente, encontramos continuidades e descontinuidades em muitos níveis. Não se trata de um rio inexorável, mas de riachos, redemoinhos e poças. Além disso, tanto a "versão padrão" quanto a "versão dialética" de Bazin pressupõem que o cinema, como mídia específica, tem uma essência que se desenrola no tempo, com a ação humana funcionando como um veículo para essa emergência gradual: os cineastas importantes se aproximariam cada vez mais da descoberta das propriedades verdadeiramente cinematográficas (o "cinema puro" ou o retrato fiel da realidade). Acima de tudo, meu argumento sobre os três programas de pesquisa se baseia no que E.H. Gombrich chamou "hegelianismo sem metafísica", a tendência de forçar um padrão de mudança geral (progresso linear, salto dialético, oposição permanente) a uma multiplicidade de trabalhos, tradições e artistas muito distintos.[2] Pairando bem acima de indivíduos e instituições concretas, esse relato faz do trabalho individual uma mera projeção de categorias *a priori* de um modelo estético. Esse referencial retira da história a mediação, a diversidade, a nuança e a simples imprevisibilidade.

Por tais razões, nossos diretores não se enquadram perfeitamente nesses grandes esquemas. A "versão padrão" sempre considerou Feuillade retrógrado e teatral, apesar do fato de alguns de seus contemporâneos acreditarem que a pirâmide truncada da encenação fílmica era tão "especificamente cinematográfica" como os teóricos da "versão padrão" consideravam a montagem. Os primeiros planos agressivos de Mizoguchi são anteriores aos de Welles e Wyler, mas ele parece ter rapidamente sentido os limites desse procedimento. Buscou, então, outras estratégias, tais como o primeiro plano vazio e a profundidade repleta de informação, que não encontram lugar na narrativa "dialética" de Bazin. Angelopoulos poderia concordar com a oposição teórica de Burch, mas conceber seu trabalho simplesmente como a negação de Hollywood é desconhecer a influência da tradição de Antonioni, que ele desdobra e enriquece. Os quadros de Hou, abarrotados e espalhados, poderiam parecer um retorno ao modo primitivo de Burch (um crítico chama Hou de "neo-primitivista"),[3] mas ironicamente o diretor parece ter chegado ao seu estilo por inovar os esquemas do cinema comercial taiwanês.

Em vez de entender a história do estilo como um molde geral, dentro do qual todos os diretores devem ser enquadrados, tentei mostrar que as continuidades e descontinuidades que encontramos na história do cinema são mais bem compreendidas como o resultado de agentes humanos trabalhando nas instituições e explorando a

2. E.H. Gombrich. "In search of cultural history". *In*: E.H. Gombrich. *Ideals and idols: Essays on values in history and in art*. Londres: Phaidon, 1979, pp. 24-59. Ver também o ensaio "The father of art history: A reading of the lectures on aesthetics of G.W.F. Hegel". *In*: E.H. Gombrich. *Tributes: Interpreters of our cultural tradition*. Londres: Phaidon, 1984, pp. 51-70.
3. Tony Rayns. "Beiqing Chengshi (*A city of sadness*)". *Monthly Film Bulletin*, n. 672 (junho de 1980), p. 154.

capacidade da mídia de realizar certas funções, quase sempre por tentativa e erro. Tais funções variam, e o que se revela durante o trabalho depende do objetivo dos diretores, que também estão em processo de transformação. Encontramos convergências entre práticas estilísticas, não por uma essência comum da mídia, mas porque os diretores enfrentam tarefas parecidas ou compartilham o mesmo repertório de esquemas, por afinidades, escolhas ou tecnologias, não sendo a menor delas o sistema de projeção óptica da câmera. Particularmente, os diretores do plano-seqüência e do enquadramento distante confrontam certos problemas independentemente de onde e quando trabalhem. Daí que esquemas conhecidos em um período e lugar podem ser redescobertos pelo próprio exercício do ofício, como Hou resgatou, sem saber, táticas visuais de Feuillade, mas utilizando-as para outros fins.

Mais do que propor uma grande narrativa da história do estilo, trabalho por comparação e por indução. Podemos tentar mapear a variedade de manifestações estilísticas num período determinado e em contextos de produção específicos, sempre permanecendo alertas para as práticas regulamentadas e as transformações dessas normas. Assim, os capítulos aqui seguiram de perto os casos concretos, ampliando para tendências maiores somente para explicar escolhas partilhadas ou uma provável influência. Alguns leitores, entretanto, podem achar produtivo refletir sobre os pressupostos e as implicações teóricas deste estudo. Por isso, fecho o livro com uma explicação mais abstrata da minha abordagem. Como, podemos nos perguntar, passamos de uma crítica indutiva centrada no estilo para uma estilística dos princípios ou para a teoria do estilo? Leitores que não apreciam teoria podem pular essa parte, mas alguns terão curiosidade de saber como minha visão se coloca diante de outras teorias dos estudos de cinema. Sou forçado a me opor a algumas objeções a essa orientação e é o que faço primeiramente.

Enquanto escrevia este livro, escutei, atrás de mim, um leitor perguntar irritado: "Mas qual o papel da *cultura* em tudo isso? Você considera a comunidade de criadores, mas e a relação com o público e os diferentes grupos da sociedade mais ampla – etnias, culturas minoritárias e coisas semelhantes?". A reclamação não é de todo pertinente: considero os fatores culturais (por exemplo, a protagonista durona que emerge como um tipo no Japão dos anos 1930 ou a questão da identidade que afeta o novo cinema de Taiwan). No entanto, a ênfase da minha análise nos padrões internos e no contexto do ofício do diretor realmente vai na contracorrente da tendência dominante dos estudos de cinema. A abordagem principal concebe a história como uma grande narrativa e busca interpretar o fenômeno fílmico à luz de grandes conceitos culturais.

Vale a pena lembrar a questão deste livro. Estou investigando as possibilidades que emergem quando a encenação cinematográfica é empregada de maneiras particulares, em relação a tendências afins. Os pesquisadores da vertente cultural estão preocupados com questões mais amplas e menos específicas, entre elas, "como as práticas culturais

nacionais afetam as mídias?" ou "como as transformações sociais e tecnológicas alteram a percepção dos sentidos humanos?". Com questões desse nível de generalização, os defensores da perspectiva culturalista não parecem uma alternativa ao tipo de pesquisa que faço. Uma história social das mídias não é necessariamente uma rival da poética do cinema; cada uma simplesmente estuda aspectos diferentes de um fenômeno múltiplo. Como confirmação desse ponto, a pesquisa cultural sobre cinema nem se arrisca a falar de estilo de cinema. E isso parece inquestionável. Nem toda questão endereçada ao cinema tem de considerar as questões estéticas.

Ainda assim, muitos pesquisadores parecem esperar que uma perspectiva cultural mais ampla deva ser levada em conta no funcionamento de um filme. Talvez aquele leitor que bateu nos meus ombros fosse um "culturalista", acreditasse que a explicação para todo e qualquer fenômeno cinematográfico deve contemplar fatores culturais mais abrangentes. Isso beira o dogmatismo. E em nenhuma área do conhecimento uma só teoria responde a todas as questões pertinentes. No entanto, a objeção é tão insistente que sou obrigado a avaliar até que ponto uma perspectiva cultural pode contribuir para a análise da dinâmica histórica em relação aos estilos de filme.

Não há dúvida de que fatores culturais e sociais influenciam as obras de arte de várias maneiras. *Assuntos* e *temas* advêm direta ou indiretamente do meio cultural e esses aspectos de uma obra de arte podem ser estudados sistematicamente, como se faz por meio da iconografia em história da arte e da retórica nas artes verbais. Uma poética do cinema pode tratar assunto e tema como materiais que recebem forma distinta conforme as tradições do cinema, como indiquei aqui e em outro trabalho.[4] Os fatores sociais e culturais podem também ser considerados *pré-condições* para obras de arte. Sem o capitalismo, não teria havido a indústria cinematográfica francesa e, portanto, os filmes de Feuillade não existiriam. No entanto, seria estranho dizer que o capitalismo criou os filmes no mesmo sentido que Feuillade e a produtora Gaumont e toda a equipe técnica os criaram. O capitalismo é, então, a pré-condição para causas mais locais.

Acontece de instituições culturais e sociais *ditarem* as normas da obra de arte: forma, função e conteúdo. Um dado ambiente pode incentivar, e até mesmo exigir, um estilo particular, como o realismo socialista sob o regime soviético. Tal situação de "autoridade social" pode ser compreendida dentro do modelo que venho defendendo, fundado em fins/meios, problemas/soluções e escolha. Por exemplo, sugeri que, depois de 1937, quando o governo japonês pede aos diretores que promovam a celebração do "espírito nacional", a reverência com que Mizoguchi se apropria das tradições artísticas na dimensão do plano foi muito produtiva. No entanto, nem toda obra desse diretor busca a complexidade austera de *Crisântemos tardios* e de *Os 47 Ronin*. Ozu, Naruse, Kurosawa e outros respondem aos ditames do governo de maneiras bem diferentes. A instituição define os fins ou as questões a serem tratadas e, algumas vezes, os meios, mas o artista pode realizar os fins de maneiras distintas.

As coisas ficam mais complicadas quando tentamos mostrar que os padrões de continuidade e descontinuidade no estilo do filme não são moldados por políticas explícitas, mas causados por forças mais enigmáticas num período ou numa cultura. Muitos pesquisadores afirmariam que o desenvolvimento artístico resulta de uma complexa interação de processos sociopsicológicos, culturais, econômicos e sociais, todos externos aos diversos modos de prática cinematográfica. Nesse sentido, podemos pensar na cultura como causa distante ou última do estilo, ao passo que proponho explicações que operam por proximidade, visando mais diretamente aos agentes históricos e a suas circunstâncias artísticas. As obras de arte carregam vestígios das decisões. O artista faz escolhas de forma, material, instrumento e técnica e muitos desses fatores são definidos dentro das tradições das práticas artísticas. O historiador da cultura responderia que cada um desses fatores mais próximos é formado e mesmo determinado por processos que estão além do indivíduo ou da instituição artística. Então, a pergunta é: como isso pode acontecer?

Os teóricos formulam uma multiplicidade de explicações sobre esse ponto, mas dentro dos estudos de cinema duas são relevantes. A primeira enfatiza a cultura nacional como fator preponderante para a construção de um estilo. Podemos pensar no estilo de Mizoguchi como especificamente japonês ou no de Hou como especificamente chinês. Em que aspectos? Não como "caráter nacional", uma noção pouco produtiva. Em vez disso, o que se invoca é a tradição artística do país. Por exemplo, podemos supor que o uso da paisagem de Hou tem fundamento na pintura clássica chinesa, mesmo que o processo dessa apropriação ainda não tenha sido pesquisado. Ao contrário, em vez de invocar culturas nacionais, podemos dar conta das características estilísticas, invocando processos socioculturais predominantes em um determinado período, que atravessam fronteiras nacionais, incidindo diferentemente em vários lugares. Chamo essa segunda perspectiva de *cronológica*, cuja explicação exemplar para a causa das características de Feuillade seria a modernização urbana. Outra possibilidade seria ver o estilo de Angelopoulos ou de Hou causados pela chamada condição "pós-moderna". Vamos nos deter nas duas perspectivas.

Tradições culturais nacionais, particularmente as manifestadas em mídias afins como a pintura e o teatro, são muitas vezes relevantes para as explicações causais e funcionais do estilo. São mais tênues, entretanto, quando mostradas em termos coletivos e impessoais. Por exemplo, é pouco provável que a preferência de Mizoguchi pelo enquadramento em *plongée* ou pelo encobrimento de informações advenha diretamente de sua cultura com forte tradição nas artes gráficas. Muitos de seus compatriotas não demonstram inclinação particular para tais imagens e essas técnicas podem ser

4. Discuto o tratamento de assunto e tema como materiais em *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, pp. 31-33.

encontradas em filmes não-japoneses também. Temos ainda de explicar por que esses filmes não mostram outras características do Japão clássico, tais como superfícies sem sombras e sem manchas. É mais plausível pensar que Mizoguchi – formado em pintura ocidental, sensível às artes gráficas orientais – tenha optado por certos procedimentos pictóricos pelos efeitos dramáticos em cenas particulares ou com fins específicos, como *resgatar* a arte tradicional japonesa. Em outras palavras, em vez de transmissão irrefletida da tradição, temos mais ou menos uma escolha deliberada, talvez até uma citação proposital (ver minha discussão de *Os 47 Ronin* e *Utamaro e suas cinco mulheres*, no Capítulo 3). Do mesmo modo, quando Hou afirma que seu emprego do espaço vazio relembra as técnicas de composições clássicas chinesas não devemos acreditar que a tradição pictórica, fluindo através da cultura chinesa, ressurja de repente nos filmes dele. Teria ele a incumbência de explicar por que as tradições pictóricas não dominam o cinema chinês como um todo? Em vez disso, Hou provavelmente descobriu-as no exercício de seu ofício, em resposta a suas próprias questões e logo compreendeu as afinidades dos procedimentos artísticos em mídias diferentes.[5]

É bom lembrar que o cinema se apropria de técnicas de artes afins, mas não as reproduz. Dizem alguns que as paisagens magníficas de Hou são tributárias das grandes tradições da pintura chinesa clássica. Devemos, então, reconhecer que o cinema não consegue atingir as deformações do espaço encontradas nas representações pictóricas chinesas.[6] Hou, como todo cineasta, está vinculado ao olho da câmera, ao passo que os pintores quase sempre apresentam múltiplas perspectivas no mesmo quadro. Além disso, os filmes de Hou contêm muitas imagens que não são paisagens. Haveria uma origem na pintura em cada tipo de plano? É mais plausível que os diretores retomem os esquemas que podem ser adaptados a seus objetivos artísticos no decorrer do processo de criação.

O objetivo do historiador é passar dos fatores culturais às características estilísticas por meio de passos curtos e cuidadosos, não por grandes saltos. É claro que o gosto cultural, a susceptibilidade à moda e a consciência de pertencer a uma tradição influenciam seu trabalho. Mas tais fatores nos levam da esfera das causas longínquas à dimensão das causas mais próximas. Ao considerar como qualquer tradição cultural nacional chega ao filme, argumentaria que devemos tomar os diretores, seu grupo, sua mídia e suas instituições como "filtros finais", não como porteiros, mas como transformadores, sempre inclinados a reconfigurar e redirecionar os materiais com que se deparam. Uma vez mais, insisto, é o diretor que liga a câmera, não a cultura...

5. Para uma crítica mais detalhada de aproximações apressadas de Hou às tradições artísticas, ver James Udden. "Hou Hsiao-hsien and the question of a Chinese style". *Asian Cinema* 13, n. 2 (outono-inverno de 2002), pp. 54-75.
6. Sobre essas deformações, ver T.C. Lai. *Understanding Chinese painting*. Hong Kong: Kelly and Walsh, 1983, pp. 91-112; François Cheng. *Empty and full: The language of Chinese painting*. Trad. de Michael H. Kohn. Boston: Shambhala, 1991, pp. 93-96; Jerome Silbergeld. *Chinese painting style: Media, methods, and principles of form*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982, pp. 37-38.

Algo semelhante ocorre com a explicação cronológica do estilo. A mais elaborada linha de argumento se desenvolveu com a idéia de que o cinema como mídia surgiu com o advento da modernidade, entre 1850 e 1920. Esse longo processo conformou ou determinou, como diriam alguns, não só o tema do filme, mas seu estilo também. Como? Muitos teóricos acreditam que a modernidade mudou radicalmente a percepção humana. Aderem ao que foi formulado pela primeira vez por Walter Benjamin, que depois de longos períodos "a máquina de percepção dos sentidos humanos muda com as transformações totais ocorridas no modo de existência da humanidade".[7] Na era moderna, argumenta Benjamin, as pessoas têm experiência do mundo de maneira fragmentada e distraída.[8] Seguindo essa noção, alguns estudiosos propuseram que a técnica do primeiro cinema corresponde, em alguns aspectos, a mudanças na maneira de ver e sentir o mundo nas sociedades industriais desenvolvidas.

7. Walter Benjamin. "The work of art in the age of mechanical reproduction". *In*: Hannah Arendt (org.). *Illuminations*. Nova York: Schocken, 1968, p. 222.
8. As afirmações de Benjamin algumas vezes receberam interpretações demasiado literais. Jonathan Crary, por exemplo, propõe que as mudanças de atenção em nossa visão são de origem recente. Crary começa descrevendo a atenção como um tópico de pesquisa da psicologia do século XIX, uma questão "elaborada dentro de um sistema econômico emergente que demandava atenção de um sujeito em uma extensa gama de novas tarefas produtivas e espetaculares". Mas continua: "Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural mudar nossa atenção rapidamente de um foco a outro". Podemos entender que ele está sugerindo que a idéia das mudanças rápidas de atenção são atraentes para a ideologia capitalista, mas a sentença seguinte deixa claro que o ato de mudar de atenção é *criado* pelo próprio capitalismo: "O capital, como aceleração e troca aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptual humana e tornou-se um regime de distração e atenção recíprocas" (*Suspensions of perception: Attention, spectacle and modern culture*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 29-30). No entanto, Crary faz esta afirmação notável sem base. Ele nunca confronta a objeção óbvia de que rápidas mudanças de atenção, como indiquei na minha discussão do movimento ocular aos saltos no Capítulo 1, são de grande vantagem evolucionária e, de fato, são parte da herança dos mamíferos. A literatura de desenvolvimento infantil está repleta de relatos desse fenômeno herdado biologicamente. Ver, por exemplo, Simon Baron-Cohen. *Mindblindness: An essay on autism and theory of mind*. Cambridge: MIT Press, 1995, pp. 97-120.
   Muito freqüentemente, os comentadores supõem que, ao postular as fontes evolucionárias das capacidades humanas, devemos capitular ao pensamento "a-histórico". De modo algum, o que acontece é que a evolução acontece na história natural, que se estende por longos períodos. Esta observação de Crary é típica dessa confusão: "Há um preconceito kantiano, persistente e muitas vezes não investigado, de que as capacidades perceptuais e cognitivas são a-históricas, isto é, são imutáveis e permanentes e, além de tudo, independentes do meio social e tecnológico, que está em constante fluxo... Nos últimos cem anos, as modalidades perceptuais têm vivido, e continuarão a viver, em estado de transformação perpétua ou, como querem alguns, em estado de crise. *Se a visão pode ter alguma característica dentro da modernidade do século XX, é a de que não tem nenhuma característica que dure* ("Dr. Mabuse and Mr. Edson". *In*: Russell Ferguson (org.). *Art and film since 1945: Hall of mirrors*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, pp. 263-264; grifo meu).
   Crary nunca explica a que modalidades perceptuais se refere, mas elas claramente não incluem a varredura do ambiente em busca de informações ou a mudança de foco visual por acomodação e convergência ou a detecção confiante de forma, cor e movimento – pois estas estão entre as características duradouras da visão na modernidade e há milhares de anos. Uma transformação perpétua da visão, para não falar em crise permanente, faria de nós seres ainda mais desamparados do que já somos.

Em que medida isso pode contribuir para uma explicação do estilo? Os teóricos parecem indecisos. Por exemplo, respondendo a críticas do poder explanatório da tese da modernidade, Tom Gunning escreve:

> A afirmação de Bordwell e [Charlie] Keil de que a tese da modernidade não explica a mudança estilística é provavelmente correta, mas parece refutar uma tese que nenhum estudioso do primeiro cinema reivindicou... A referência aos contextos mais amplos da modernidade não pode nem deseja explicar tudo. As mudanças no estilo do filme derivam de muitas causas imanentes: mudanças tecnológicas, reestruturação industrial, ciclos de inovação e canonização, assim como transformações da relação do cinema com a sociedade.[9]

No entanto, quando Gunning procura explicar mudanças estilísticas, ele invoca exatamente aqueles "amplos contextos da modernidade", e não as características por ele chamadas de mais "imanentes". Consideremos sua discussão dos resgates da montagem paralela na última hora, nos primeiros filmes de D.W. Griffith:

> Um público de classe operária industrial e urbana pode achar essa corrida contra o relógio e a divisão rítmica do tempo estranhamente familiar... O ritmo sincopado do *ragtime* e as sensações mecanicamente produzidas de velocidade e a potência dos brinquedos do parque de diversões reproduziam as experiências novas, e não raro repressivas, que os trabalhadores urbanos encontravam e transformavam, temporariamente, em jogo. (...) Da mesma maneira, a montagem paralela de Griffith invoca a temporalidade do instante da produção industrial e a escravidão a uma temporalidade opressiva.[10]

Supostamente, há várias causas operando no relato de Gunning, incluindo Griffith como agente histórico, mas a urbanização, a mecanização e a divisão industrial do trabalho claramente representam os fatores preponderantes. Processos de trabalho pressionados pelo tempo e pela rotina foram "reproduzidos" no *ragtime*, nas voltas nos brinquedos dos parques de diversão e nos resgates da montagem paralela de Griffith. As mudanças estilísticas – as inovações de Griffith – são explicadas por forças sociais e econômicas genéricas da modernidade. Nenhuma variável é invocada, nem há sugestão de que os artistas têm o poder de estruturar o fenômeno a ser explicado. Da mesma maneira, o que Gunning chama de "cinema das atrações", aquele tipo de cinema que busca atrair o espectador pela surpresa ou pelo choque e pelo reconhecimento que ele está sendo interpelado, deve suas manifestações peculiares, em parte pelo menos, à criação de consumidores na modernidade. "O cinema de atrações se desenvolve com base em uma cultura visual obcecada pela criação e circulação de uma série de experiências visuais para estimular o consumo."[11]

Ben Singer, que aplicou mais sistematicamente a tese da modernidade ao cinema dos primeiros tempos, faz eco a Gunning ao declarar que a modernidade não é a fonte última de tudo o que poderia nos interessar no primeiro cinema.

> Nenhum defensor da tese da modernidade propõe o isolamento da única força histórica que governa o cinema. É desnecessário frisar que há muitas forças dando forma a artefatos culturais como o cinema (embora, para ser justo, a crítica não seja imerecida, já que, nas articulações da tese, há pouco esforço para incluir outras contribuições ou reconhecer possíveis contra-argumentos ou explicações alternativas). O cinema foi absorvendo os desenvolvimentos da tecnologia, os ciclos estilísticos e gerais, as práticas industriais, as mudanças na função social do cinema e assim por diante. Tudo o que a tese da modernidade visa fazer é acrescentar o "contexto do ambiente" ou a "experiência sensorial" àquela lista.[12]

No entanto, na frase seguinte, Singer indica que os itens citados por último têm prioridade explanatória: "Se alguns filmes não cabem bem na tese da modernidade (por exemplo, um filme lento com montagem mínima, cenário simples e interpretação contida), podemos supor que novas determinações se superpuseram".[13] Agora, a modernidade não é um item de uma lista aberta, é a explicação para tudo, proporcionando a explicação preferida, a menos que se tenha uma instância bem definida para a qual ela não sirva. Quando encontramos um filme com montagem rápida, cenários elaborados ou interpretação histriônica, só a modernidade precisa ser considerada. E os outros "determinantes" que iriam produzir filmes lentos e montagem mínima não são identificados.

Em que medida a perspectiva cronológica, formulada pela tese da modernidade, pode contribuir para a explicação de assuntos estilísticos? Atualmente, os resultados não me parecem muito promissores. Quando os teóricos da modernidade pensam o estilo, as análises são geralmente pouco precisas ou detalhadas. Qualquer passagem do filme que possa ser descrita por fortes impressões fugazes, rapidez cinética e similares pode ser

9. Tom Gunning. "Early American film". *In: The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 268. Na verdade, nunca afirmei que a tese da modernidade não poderia explicar a mudança estilística, apenas que, na atualidade, as perspectivas não eram muito promissoras. Ver Bordwell. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 146.
10. Tom Gunning. *D.W. Griffith and the origins of American narrative film*. Urbana: University of Illinois Press, 1991, p. 105.
11. Tom Gunning. "The whole town's gawking: Early cinema and the visual experience of modernity". *Yale Journal of Criticism* 7, n. 2, 1994, p. 194.
12. Ben Singer. *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Nova York: Columbia University Press, 2001, pp. 127-128.
13. *Ibid.*, p. 128.

enquadrada na tese da modernidade. (Portanto, a montagem rápida, a caçada frenética, as súbitas reviravoltas da trama ou as imagens de trânsito, trens e arranha-céus confirmam que a mão da modernidade está em ação.) Do mesmo modo, se começamos com o conceito do cinema de atrações, toda tática estilística nova e impressionante pode ser descrita como uma atração. Pode, então, ser explicada como uma outra instância do impulso ao consumo, um processo que pode incluir um conjunto de fenômenos indefinidamente grande. Em resumo, as características genericamente associadas à modernidade afetam a pesquisa desde o início. Permeiam os exemplos fornecidos e as descrições escritas e, desse modo, imprimem ao exercício inteiro um ar arbitrário.[14]

Vamos voltar a Feuillade. Alguns descreveriam, em termos gerais, sua encenação como repleta de choques viscerais, logo, como um avatar da modernidade. Outros, também em termos gerais, descreveriam seu trabalho como sonolento e antiquado, sem comunicação com um público cujo sistema nervoso pulsa no ritmo do tráfego de uma avenida. Ambas as descrições seriam gestos hermenêuticos *ad hoc*, que não produzem conhecimento novo, mas simplesmente usam um caso que esteja a mão para reafirmar o compromisso com uma doutrina de grande magnitude. O mesmo tipo de desencontro entre a escala teórica e a tarefa explanatória, penso, seria encarado por alguém que tentasse argumentar que um determinado grupo de filmes, digamos, de Angelopoulos, é emblemático da pós-modernidade.[15]

Claro que podemos analisar o que Feuillade sempre apresenta – a cidade como um labirinto infinito de aparências falsas e revelações súbitas – e interpretar isso como

14. Ou até um ar de invulnerabilidade. Qualquer coisa num filme que não possa ser descrita como um aspecto da modernidade terá de ser explicada por outros meios, e a tentação será reivindicar que as propriedades que não se encaixam resultam de um cinema que está por fora da era moderna. Isso nos deixa com o argumento cara-eu-ganho-coroa-você-perde, bastante invulneráveis a contra-exemplos.

15. Por exemplo, Fredric Jameson, o teórico mais influente da pós-modernidade, trata os filmes de Angelopoulos de uma forma característica de reflexão sobre as abordagens "de época". *Alexandre, o grande* "tardiamente coincide com uma mudança mundial na temperatura cultural, com a emergência da era Reagan em 1980". (Uma "mudança mundial na temperatura cultural" é uma construção explanatória bastante ampla e Jameson nem define nem explica como tal estado de coisas poderia moldar ou "coincidir tardiamente" com um determinado filme.) Do mesmo modo, os sintomas dos produtos culturais da pós-modernidade enumerados em outro trabalho, a saber, pastiche, achatamento, nostalgia e outros, não nos levarão aos princípios da encenação em Angelopoulos, pois tais sintomas são muito gerais e não refinados. Conseqüentemente, quando tenta analisar o estilo de Angelopoulos, Jameson propõe apenas intuições vagas e algumas vezes contraditórias: "Neste trabalho, um notável realismo é atingido, pelo menos por mais um longo tempo, a tradicional oposição entre o fictício e o real ou o documentário parece ter sido suspensa ou neutralizada... Angelopoulos elimina todos os hábitos convencionais e tabus do tempo narrativo e fílmico". (Todos os hábitos? Incluindo cronologia, reordenação em *flashback*, elipse e outros?) Mas Jameson escreve, algumas páginas adiante: "Nesses grandes primeiros filmes de Angelopoulos (e depois, em *O olhar de Ulisses*) é a cronologia que é chamada a motivar a lógica da transição". Em qualquer filme narrativo, isso não seria incomum. Ver Fredric Jameson. "Theo Angelopoulos: The past as history, the future as form". *In*: Andrew Horton (org.). *The last modernist: The films of Theo Angelopoulos*. Nova York: Praeger, 1997, pp. 82 e 87.

exemplo de modernidade. Mas, para explicar como ele trabalha esse material, o pesquisador tem de demonstrar de que maneira os vetores da modernidade atravessam Feuillade e produzem seu jeito singular de montar a cena cinematográfica naquele momento histórico. Isso não seria fácil, porque a modernidade, como um processo cultural de grande alcance, é necessariamente uma causa genérica demais para tratar de uma ação humana particular. Quando uma explicação histórica de um evento único, como rodar uma cena de um certo modo, propõe apenas causas distanciadas, cria-se um certo vazio (afirmar que a "cultura" é a causa de um dado acontecimento é tão vago quanto dizer "Deus quis assim"). Depois de formular uma questão específica, o historiador poderia tentar articular uma cadeia plausível de causas intermediárias para a ocorrência de tal evento. Por ser de grande amplitude e partir do genérico para o particular, o viés da modernidade não é indicado para explicar fenômenos nos quais predominam as nuanças. Ele oferece um cinzel quando o bisturi seria o instrumento adequado.

A tese da modernidade é sedutora por duas razões. Primeira, os relatos cronológicos, embora prometam explicações definitivas, geralmente, não passam de meros exercícios de senso comum. A modernidade, como força causal, parece mais convincente do que a pirâmide óptica do espaço fílmico. Segunda, a tese da modernidade se sustenta sobre duas estratégias básicas de cognição informal: a escolha de tipos (exemplos impressionantes) e o raciocínio por associação (a abordagem dominante para a interpretação de textos literários).[16] Não raro, os escritores dessa vertente começam afirmando o poder explanatório da modernidade e depois ilustram suas teorizações com exemplos extraordinários. Nenhum defensor da modernidade fez uma amostragem substancial de filmes do primeiro cinema para descobrir quantos são chocantes, fragmentados ou divertidos. Charlie Keil argumentou que "atrações" são bem menos comuns nos primeiros anos do cinema (1895-1908) e no período de transição (1908-1915) do que os teóricos da modernidade propagam:

> O número de episódios cômicos banais, inserções de encenação de espetáculos de variedades ou breves dramas confusos dos primeiros anos quase nunca é mencionado. Sua omissão não decorre do fato de não serem memoráveis: esses filmes simplesmente não têm valor ilustrativo. É verdade que muitos filmes desse período manifestam os aspectos elogiados das atrações, a saber, a visualidade exuberante, o emprego consciente de técnicas cinematográficas, a solicitação de uma resposta direta e até mesmo visceral,

16. Um resumo de como esses processos operam pode ser encontrado em Richard Nisbett e Lee Ross. *Human inference: Strategies and shortcomings of social judgement*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980; Gerd Gigerenzer, Peter M. Todd e the ABC Research Group. *Simple heuristics that make us smart*. Nova York: Oxford, 1999. Tento argumentar a favor da crítica de cinema como um processo informal de raciocínio em *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, caps. 5-8.

> mas provavelmente muito mais filmes não apresentam tais características. E a razão pela qual esses filmes tendem a ser ignorados nos leva a crer que um número ainda maior permanecerá desconhecido, já que seus traços formais não ajudam a provar a tese da modernidade.[17]

Depois de estudar mais de 600 filmes dos anos de transição, Keil conclui que, tanto no estilo quanto no tema, o filme médio não garante muito apoio à tese da modernidade.[18] Nesse ponto, a tese parece menos uma condição predeterminada do que um dogma – mais exatamente, trata-se de uma tese doutrinária, e não de uma hipótese a ser testada.

Parece que os defensores dessa abordagem não foram metodologicamente tão conscientes como deveriam ser. Não explicitaram sua questão nem tampouco confrontaram suas respostas com as de seus oponentes. Em outras palavras, faltou pensamento dialético.[19] É improvável que pensadores da modernidade tenham começado suas especulações com uma série de questões de pesquisa abertas do tipo das que se seguem. Que explicações podemos encontrar para a característica X nestes filmes? Como é possível explicar a variedade de características estilísticas concretas num dado período? Mais especificamente, quão prevalentes são as atrações ou sensações no cinema dos primeiros tempos? Como poderíamos explicar tal multiplicidade de filmes, desde os repletos de atrações até os monótonos? E haveria possíveis explicações alternativas para os fenômenos? Em vez disso, parece que principiavam com a teoria crítica de Benjamin (que começou com a de Baudelaire) e aplicavam-na seletivamente ao primeiro cinema, elaborando-a, ao mesmo tempo que incorporavam um caso intrigante aqui e outro ali. Mesmo com toda informação histórica que se reuniu sobre a disposição dos trens e dos museus e sobre as exposições internacionais, os resultados, quase sempre, parecem estranhamente destituídos de evidências empíricas, porque o processo de investigação não é indutivo nem baseado em dados. É doutrinário, trabalha do genérico ao particular, buscando ilustrações impactantes, em vez de reunir um *corpus* sistemático de dados concretos. Assim, a modernidade pode, no máximo, ser considerada uma pré-condição para o surgimento dos múltiplos fenômenos cinéticos, porque a pesquisa não pode dispensar cadeias causais mais específicas.

Bem, a tese da modernidade, pensarão alguns, pode não ser particularmente adequada à explanação, mas não poderia ter outras funções? Talvez possa apontar

17. Charlie Keil. "To here from modernity: Style, historiography and transitional cinema". *In*: Charlie Keil e Shelley Stamp (orgs.). *American cinema's transitional era: Audiences, institutions, practices*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 55. Ver também Malcolm Turvey. "How modernity shaped early film melodrama". *Framework* 44, n. 2 (outono de 2003), pp. 173-178.
18. Keil. "To here", p. 59.
19. Sobre os estudos de cinema e o jogo dialético da pesquisa racional, ver Noël Carroll. "Prospects for film theory: A personal assessment". *In*: David Bordwell e Noël Carroll (orgs.). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 56-61.

aspectos dos filmes que outras perspectivas não contemplam. De novo, essa parece uma boa defesa no que diz respeito a conteúdo e tema. Os exemplos impressionantes podem provocar novas reflexões e as locomotivas do primeiro cinema parecem muito mais intrigantes do que há uma década. No entanto, penso que seja justo dizer que a tese da modernidade provou ser inócua para fazer novas descobertas estilísticas. Não revelou nenhuma técnica cinematográfica que não tivesse sido previamente descoberta, nenhuma inovação que já não tivesse sido estudada. Todas as noções estilísticas dos teóricos da modernidade, tais como *close-ups*, montagem da continuidade, montagem paralela de Griffith e outras são herdadas de análises estéticas diretas e da prática do ofício. Os teóricos assimilaram as descobertas da pesquisa mais indutiva por intermédio de sistematizações altamente genéricas. Por exemplo, Gunning reorganizou seu relato inicial funcional-formal do "cinema de atrações" nos termos da Escola de Frankfurt e de seu modelo do topo para a base, afirmando que esse cinema apresenta a "imitação do drama da fascinação e da mistificação das mercadorias".[20] A tese da modernidade é, ao que tudo indica, pouco qualificada para identificar o tipo de aspectos específicos que os estudiosos do estilo podem trazer à luz e explicar por meio de funções e causas mais próximas. Foi para refletir sobre questões mais genéricas que a tese da modernidade foi formulada.

Utilizar os pressupostos de transformação e turbulência perceptual da teoria da modernidade para questões de estilo parece-nos uma visão muito míope. Acreditando que a composição da imagem pode chamar a atenção para um ou outro elemento cênico, Feuillade e seus colegas empregavam tradições artísticas muito antigas. Centralização, equilíbrio, diferença de tamanho, relações primeiro plano/plano de fundo, composição com moldura e outras coisas semelhantes são estratégias seculares para estruturar imagens.[21] Ao mesmo tempo, como vimos, Feuillade inventou seu jeito singular de adaptá-las ao cinema e, ao criar uma fluidez visual harmoniosa, moldava sutilmente a experiência do espectador. Com isso, o cinema ganhou cenas marcantes, como um envenenamento, uma serpente que desliza para fora do ventilador. No entanto, suas entradas e saídas, seus olhares e gestos emergem de um plano de fundo, com muita agilidade, mas sem tumultos da percepção. As atrações, quando surgem, encontram-se dentro da moldura dos princípios estáveis do desenho visual. Um relato da experiência visual da modernidade não faz esforço algum para explicar por que os diretores adotaram tais estratégias pictóricas bem estabelecidas nem tampouco como foram reestruturadas para contar uma história no tempo. De fato, um defensor da abordagem da modernidade

20. Gunning. "The whole town's gawking", p. 196.
21. Ver Thomas Puttfarken. *The discovery of pictorial composition: Theories of visual order in painting, 1400-1800*. New Haven: Yale University Press, 2000. Um estudo detalhado da composição com moldura na arte holandesa está em Martha Hollander. *An entrance for the eyes: Space and meaning in seventeenth-century Dutch art*. Berkeley: University of California Press, 2002.

não tem nenhuma razão para notar esses procedimentos, exatamente porque se originam bem antes da era moderna.

Concluo que há boas razões para se pensar que a "cultura", com aspecto nacional ou cronológico, seja uma solução que não responde a nossas questões sobre transformações e continuidades na história do estilo do filme. Mais uma vez, não se pretende aqui desprezar todas as explicações culturais (o cinzel é um instrumento útil para alguns trabalhos). Não devemos eliminar os fatores nacionais ou cronológicos como causas do estilo, mas devemos tentar defini-los com a precisão condizente com o nível de delicadeza revelado pelas análises funcionalistas indutivas. Nosso intuito é descobrir estratégias estilísticas ou táticas ainda não conhecidas. O historiador deveria buscar causas culturais de modo gradual e concreto, não simplesmente concluir que elas operam de modo invariável e abrangente. Assim, traria evidências de que a influência moderna é mais plausível do que as outras.

Desse modo, espera-se que o historiador traga casos convincentes de como os fatores socioculturais genéricos operam especificamente nos agentes que detêm o poder de decisão sobre os filmes. Mais uma vez, não se pode fugir do fato de que os filtros finais são os diretores e de que as instituições de cinema, as normas da prática e a visão meios/fins, tão centrais para a produção cinematográfica, são atravessadas pelas influências culturais.

Quais nossos pressupostos ao fundar nossa análise do estilo do filme no ofício do diretor? (Refiro-me ao estilo do cinema dramático ficcional, embora tal noção possa também elucidar o cinema comercial, o documentário e o cinema de vanguarda.) Como foi aqui desenvolvida, a idéia do ofício levanta questões sobre a concepção das tarefas como problemas e soluções, do diretor como agente histórico com poder de decisão e do cinema como atividade transcultural. Vou expandir minhas considerações sobre cada um desses três itens.

O paradigma do problema/solução

O contexto do ofício pode ser compreendido como uma situação em que se colocam problemas que os diretores têm de resolver. Esses problemas não são só dificuldades momentâneas de produção, como persuadir o ator principal bêbado a sair de um *trailer*, mas também questões mais amplas de representação artística. Voltando a meus exemplos anteriores, como dispor os atores em volta de uma mesa? Como colocar o herói na cena dando destaque a seu punho cerrado? Como mostrar o instante do enfrentamento com seu adversário? Os efeitos vão variar se virmos os dois personagens juntos, ou primeiro um deles, ou talvez apenas um em toda a cena.

Já que os artistas raramente falam abertamente de sua prática, colocar a dinâmica do problema/solução é um exercício de inferência e idealização. Depende de pressupostos teóricos, como a crença de que os diretores adeptos da narrativa convencional querem, entre outras coisas, contar uma história com clareza. Conscientes da função da imagem, adotamos um tipo de engenharia reversa. Quando Feuillade move um personagem para o primeiro plano e, em seguida, ele assume uma postura e uma expressão (Fig. 2.47), entendemos que foi para cumprir essa tarefa que ele avançou. A razão mais plausível para que Philippe se dirija para a mesa no primeiro plano é que, assim, podemos ver claramente sua expressão ao perceber a falta do dossiê dos vampiros. O movimento do personagem não era um fim em si mesmo, mas uma solução para uma questão de visibilidade.

O processo todo pode ficar bem complicado, já que não se pode impedir que uma solução arraste consigo outros problemas.[22] Avançar para o primeiro plano soluciona o problema da visibilidade, mas pode colocar um outro: perder tempo com uma caminhada meramente funcional em direção à câmera. O diretor pode solucionar o novo problema, imprimindo à caminhada uma outra qualidade, talvez a vitalidade, ou mesmo dividindo o trajeto em fases, cada uma com um detalhe que desperte interesse. Tal solução teria outra vantagem, a da demora em chegar ao primeiro plano e talvez assim construir o suspense. Na verdade, Feuillade opta por essa alternativa, já que sempre inventa alguma coisa animada para acontecer em cada momento: Philippe irrompe na sala, pendura o chapéu e cumprimenta os colegas. Tudo isso nos dá tempo para reparar na ansiedade de Mazamette. Desse modo, estabelece os termos da equação que será resolvida em seguida. Se o movimento vigoroso caracteriza a primeira parte da cena, como mostrar Philippe descobrindo o roubo do dossiê? Mudando de ritmo: é com lentidão que o personagem percebe a falta, deixando Mazamette recuar com certo cuidado e fazendo uma pausa momentânea quando Philippe o chama para se explicar (Fig. 2.48).

Nessa linha de pensamento, os últimos quatro capítulos tinham o pressuposto de que o modo de prática do diretor fundado na solução de problemas é a força causal mais pertinente e mais imediata que opera no desenvolvimento de um estilo. No entanto, esse modelo não está atrelado demais à atividade concreta de fazer cinema? Pensando assim, não nos restringimos ao limitado e até antiintelectual horizonte do cinema comercial? "O cognitivismo de Bordwell", escreve John Belton, "faz dele a alma-gêmea de todo diretor. 'Toda essa história de teoria é uma bobagem. Fazemos o que fazemos na tentativa de solucionar problemas específicos. Vocês acadêmicos não entendem como se faz um filme'".[23] Em um nível, claro, devemos tentar compreender ao máximo como os filmes são feitos e seria um estudioso sem curiosidade aquele que não quisesse saber mais sobre

22. Como um exemplo do que acontece em outra forma de arte, ver Kristin Thompson. "Frontal shoulders in Amarna Royal reliefs: Solutions to an aesthetic problem". *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 27, 1997, pp. 79-102, pranchas iv-vii.
23. John Belton. "On the history of film style". *Film Quarterly* 52, n. 4 (verão de 1999), p. 57.

o processo criativo. Mais abstratamente, ao investigar qualquer situação histórica, devemos tentar ver as coisas da perspectiva do agente social. Mas isso não significa que nos limitemos a essa perspectiva. Nossa pesquisa não termina com a reconstituição do contexto do diretor escolhido. Procuramos também ampliar nossa visão da tradição dentro da qual uma dada característica estilística se torna inteligível, com seus problemas e as soluções já encontradas. Tentamos comparar tradições alternativas e encontrar antecedentes históricos. A história mais abrangente que contamos é incompreensível para a maioria dos diretores. Além disso, proponho o modelo problema/solução como um instrumento para apreender muitos modos de prática cinematográfica, até mesmo os mais radicais e experimentais. Tais tradições não são parte da visão de mundo do pessoal de Los Angeles. E, ao contrário do que o diretor imaginário de Belton pensa, o paradigma problema/solução é uma teoria, com pressupostos e conclusões que podem ser discutidos e contestados.[24]

De uma maneira mais geral, seria o paradigma em questão tributário da "razão instrumental"? A objeção de James Hurley é que, para ele, o modelo agradaria seus alunos, "principalmente os mais distantes das ciências sociais". Isso porque ele "combina, bem demais, com a abordagem instrumental da razão, que é a lógica operacional desses estudantes de administração, economia e cursos preparatórios de direito – a lógica que eles levarão para a vida que os espera fora da universidade".[25] Se Hurley está sugerindo que essa "lógica" é sempre negativa, contesto, pois é de grande valor em certas situações. Se você contrata um contador, você quer mais é que ele esteja totalmente comprometido com a lógica de solucionar problemas (você não quer que ele faça uma leitura lacaniana da notificação de auditoria do imposto de renda). Se Hurley está sugerindo que a razão instrumental pode ser apropriada para os negócios e o direito mas não para as artes, ele não traz nenhuma evidência para fazer a distinção. O binômio problema/solução não é específico do capitalismo moderno ou da universidade contemporânea, como diz Hurley. Marx pensava exatamente nesses termos.[26] Na história da arte, esse paradigma data dos pensadores do Renascimento, como Vasari, e penso até ser plausível atribuí-lo também à *Poética* de Aristóteles.

É revelador, penso, que Belton e Hurley proponham poucas alternativas ao paradigma em questão, pois, no fundo, não são somente os magnatas do cinema ou os

24. A propósito, "cognitivismo" não é uma dessas pressuposições. Como mostra Vasari, em *Lives of the painters*, você não precisa ser cognitivista para achar o modelo problema/solução promissor.
25. James Hurley. "David Bordwell's iron cage of style". *Film-Philosophy*, http://www.filmphilosophy.com/vol2-1998/n26hurley.
26. "A humanidade só aceita problemas que pode resolver, já que, olhando com mais atenção, veremos que os problemas aparecem só quando as condições materiais para sua solução já existem ou, pelo menos, estejam em processo de formação" (prefácio a *A contribution to the critique of political economy*. *In*: Karl Marx e Friedrich Engels. *Basic writings in poetics and philosophy*. Organizado por Lewis S. Feuer. Garden City: Anchor, 1959, p. 44.

acadêmicos que o adotam como guia para a ação humana. Todos fazemos isso, grande parte do tempo. Tente, por exemplo, explicar a divisão do trabalho numa sociedade de caça e coleta, o crescente poder de memória dos computadores ou, ainda, por que você tira a neve da calçada depois de uma nevasca, sem apelar para problemas que as pessoas desejam solucionar. Esse paradigma oferece uma maneira forte e confiável de explicar a ação humana conseqüente. E a antecipação de problemas e soluções pode ser extraordinariamente eficaz nas estratégias do mundo real. Agências de ajuda que seguem esse modelo ao planejar a maneira de enviar comida para uma população atingida por uma seca terão mais chances de sucesso do que as que o renegam.

Pode não ser exagerado afirmar que, em qualquer arte, a tradição é constituída pelo conjunto de soluções bem-sucedidas para problemas recorrentes, uma gama de escolhas preferidas guiadas por tarefas com objetivos específicos. É claro que não se pode captar cada suspiro do processo de decisão de um artista. Com nossas questões em mente, porém, podemos produzir um relato plausível, num nível de generalidade apropriado, de como as repetições estilísticas particulares a cada filme funcionam e como podem ter surgido como solução a um problema. Ao mesmo tempo, deveríamos estar preparados para reconhecer quando as soluções produzem subprodutos oportunos. Tomemos o momento de *Verão na casa do vovô*, quando a garotinha quase é atropelada pelo trem (Pranchas 5.1-5.3). Argumentei que Hou se apropria do conhecido esquema da figura vislumbrada através dos barulhos rítmicos de trem que passa em velocidade e o renova, ao acrescentar um detalhe intenso onde normalmente não havia nada. Quando Ting-ting é puxada e seu leque fica nos trilhos, acontece um efeito visual imprevisto. Em vez de ser esmagado, o leque vira do avesso. Então (e esse efeito pode não ser visível nas cópias de vídeo), as lâminas do leque começam a girar ao contrário, sugadas para trás pelo movimento do trem. Quando o trem passa, o leque, misteriosamente ileso, começa a bater suas lâminas na direção certa. Quem teria previsto esse lance primoroso? A solução de Hou para o problema de dramatizar a cena traz em seu bojo não só um detalhe penetrante, mas também uma lição sobre o comportamento das coisas. Tal qual o pintor que tenta captar um efeito e depois nos ensina a olhar certas coisas com novos olhos, o diretor que se pauta pela solução de problemas pode fazer descobertas visuais.

Felizmente para os diretores, muitos problemas retornam muitas e muitas vezes. As normas oferecem as soluções testadas e preferidas. No decorrer deste livro, tivemos ocasião de notar várias regras, conforme aparecem em esquemas pictóricos já bastante empregados: vista frontal em oposição a vista dorsal, composição com moldura, avanços da câmera, primeiros planos agressivos, composição planimétrica. Concebidas dessa maneira, as normas não são códigos rígidos, absolutamente. Em inúmeras teorias semiológicas, os códigos são sistemas de regras que articulam significantes (um padrão inscrito na fisicalidade do material) a significados (conceitos). Os princípios artísticos são muito mais fluidos do que regras imutáveis. Tampouco possuem um significado conceitual. Qual é o "significado" de uma peça musical em forma de sonata ou de uma

composição de desenho centralizada? Qual é o "significado" de uma composição com moldura ou da tomada planimétrica? Esses procedimentos cumprem funções; produzem efeitos pelas combinações com outras escolhas técnicas, mas não podem ser isolados como "significantes". As normas são indicações para se fazer cinema de uma maneira ou de outra, mas elas são simplesmente reguladoras, não constitutivas. Oferecem opções, mas a presença ou a ausência de cada regra não produzirá algo "não-fílmico" da maneira como a falta de sintaxe faz uma salada de palavras. É verdade que alguns esquemas como campo/contracampo são às vezes chamados de "gramática do filme", mas o cinema não tem nada a ver com as leis que determinam a expressão verbal. As normas do cinema são mais parecidas com as normas sociais em geral – não interromper, passar o sal, segurar a porta aberta para as pessoas passarem. Se quisermos uma analogia lingüística para o estilo do filme, ela seria não a gramática, mas a pragmática, as convenções flexíveis e tácitas que nos permitem usar a língua com objetivos diferentes.

Quando se fala em lei, a associação imediata é limite e também conformidade, e quem é que quer ser considerado normal? Antes de chegar aos prazeres do anormal, entretanto, vamos relembrar que o estilo de grande parte do cinema de ficção, desde os anos 1920, sujeita-se completamente às normas. Por boas razões históricas, os filmes fora das vanguardas mais radicais apresentam imagens reconhecíveis em composições de fácil leitura, editadas segundo os princípios da continuidade. Ou seja, as inovações estilísticas de um filme se destacam contra um pano de fundo de prática rotineira. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformação cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. A maioria dos diretores aceita tranqüilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente.

As regras guiam os menos talentosos e desafiam os ambiciosos. Com uma tarefa a realizar, o artista imaginativo faz experimentações com os esquemas privilegiados, neles encontrando recursos inesperados. Isso é o que Feuillade e seus contemporâneos fazem com o plano geral fixo em profundidade de campo, o que Hou faz com o enquadramento de externas com telefoto, o que Angelopoulos faz com um simples vaivém da panorâmica. A norma não é uma exortação para que não se proceda de certa forma, mas um conjunto de práticas privilegiadas que têm potencial para serem desenvolvidas. Do mesmo modo, ir contra algumas normas pode levar à obediência de outras. Ao recusar a montagem analítica, Angelopoulos e Hou, conscientemente ou não, juntam-se à tradição da encenação de longos planos, com suas possibilidades e seus limites. Angelopoulos, ao se confrontar com esses limites, acrescentou suas paisagens ameaçadoras e seus solenes movimentos de câmera. Hou foi investigando como poderia introduzir diferenças quase imperceptíveis, adotando uma encenação densa diante de uma câmera fixa (e desse modo, sem se dar conta, liga-se a uma tradição dos anos 1910).

A inovação está intimamente vinculada à regra, que, mesmo sendo um fator restritivo da ação, promove singularidades artísticas.

Algumas vezes, o artista abandona todas as normas, esquece a solução de problemas e só faz loucuras. Joga tinta na tela ou bate algumas notas aleatoriamente no piano, só para saber o que um gesto ao acaso pode produzir. No entanto, os artistas quase sempre agem de maneira desregrada para experimentar formas e materiais, e tal exploração sempre terá os princípios como pano de fundo. Ao estudar o respingo da tinta, o artista pode começar a ver uma forma intrigante e marcante, que terá de ser articulada aos princípios da cor e do desenho, intrínsecos ao exercício de sua arte. Das notas aleatórias do piano pode surgir um padrão expressivo, que, por sua vez, poderá ser associado a esquemas estruturais. O artista tem um objetivo, tirar algo de valor estético de um tiro no escuro, e o que é isso, senão um problema a ser resolvido por um conhecimento do ofício? Esse modo de tentativa e erro totalmente livre é mais comum em literatura, composição musical, pintura e outras artes nas quais o criador solitário pode, sem gastar muito, seguir suas intuições. Os diretores experimentais podem se dar a esse luxo, ao passo que os diretores comerciais não podem se permitir tais inventividades. Entretanto, os diretores que improvisam no *set* de filmagens ou os que filmam de ângulos estranhos ou fazem experiências com a montagem ou com mixagem de som estão apostando no aspecto lúdico de sua atividade. Vão testando novas soluções, vão compreendendo seus problemas mais intimamente, vão descobrindo aspectos inusitados dos esquemas dos quais se apropriam.

Artistas experimentais radicais enfrentam um desafio maior. Em seu contexto institucional, não são recompensados apenas por seguir as leis: devem formular suas próprias questões, inventar suas próprias tarefas, empreender "projetos de pesquisa" individualizados. Sob o peso do que já foi feito, precisam encontrar ou criar seus próprios nichos, talvez vendo um problema que ainda não havia sido detectado por ninguém. Antes dos anos 1950, até diretores experimentais concordavam que as imagens desfocadas eram úteis para sugerir estados sensoriais extremos. Stan Brakhage compreendeu que manchas de cor borradas poderiam constituir a base de longas seqüências e até mesmo de um filme inteiro. Diferentemente de desenhos abstratos pintados em filme, suas imagens fotografadas de pessoas e objetos domésticos iriam nos intrigar de dois modos: nós os vemos como formas e movimentos puros, mas também tentamos imaginar que cena real os criou (por exemplo, *Scenes from under childhood*, 1970). Tal descoberta levantou novas questões de organização: como construir um filme inteiro com tais imagens e como articular um plano com outro? Brakhage resolveu esses problemas de uma forma "lírica", conduzida por um tema e por movimentos de câmera imprevisíveis e cortes imperceptíveis (por exemplo, *Anticipation of the night*, 1958).

Obedecidas ou descartadas, repetidas ou renovadas, as normas, tão centrais à atividade do diretor, relembram-nos de que o contexto do ofício é social. Todos os nossos

quatro diretores tiveram cúmplices, assistentes confiáveis, colaboradores fiéis e modelos influentes. Os diretores se balizam pelos princípios e práticas de seus pares; eles competem; apropriam-se das realizações de colegas para seus objetivos artísticos específicos. Feuillade, ao que tudo indica, assimilou procedimentos fundados na continuidade do cinema americano e europeu. Mizoguchi enxergou Wyler como rival e, quem sabe, também Von Sternberg. Angelopoulos via filmes na Cinemateca de Paris e se inspirou em Antonioni. Com seu parceiro Chen Kun-hou, Hou Hsiao-hsien aprendeu o que podia e não podia realizar na indústria cinematográfica de Taiwan nos anos 1980. A competição com os mais jovens no terreno das regras, que ele próprio ajudou a formular, parece ter tido o efeito de empurrar Hou para as transformações em seu estilo. Os problemas e as soluções são compartilhados pela comunidade de criadores.

Diretores de cinema: Agentes sociais

O paradigma problema/solução implica agentes sociais: um ou mais indivíduos que enfrentam um problema e tentam superá-lo. Em nossa área de interesse, os agentes são os diretores. Já que os agentes sociais existem em estado de liberdade, pode-se sempre escolher fazer isto ou aquilo ou outra coisa, ou escolher fazer uma coisa de um jeito ou de outro: o problema e a solução encontram-se dentro de um conjunto de possibilidades do qual os agentes tiram suas escolhas. Ainda assim, a liberdade artística não é infinita. Sempre há limites de dinheiro, tempo, recursos e tecnologia. Além do mais, as circunstâncias tendem a escolher um conjunto de opções em detrimento de outras; as tradições artísticas, as convenções sociais, as afinidades pessoais, os gostos e as modas do momento levam os artistas em uma direção ou em outra. Por causa desse jogo de forças, chegar a um problema ou encontrar uma solução pode levar o diretor a outro conjunto de opções. Por exemplo, a diretora quer um *close-up* de um ator de pé numa esquina muito movimentada, mas ela não pode colocar a câmera no trânsito. Então, o diretor de fotografia usa uma lente longa, a telefoto, que dá conta de um enquadramento próximo. Mas se outro ator vai se aproximar da figura por trás, a diretora não pode focalizar os dois, porque a lente longa não produz profundidade de campo. Toda escolha acontece dentro de uma rede de limitações.

Diante de uma questão conhecida, a diretora tem pelo menos um esquema estilístico disponível e sua escolha pode recair sobre ele, o que, com Noël Carroll, podemos chamar de *replicação*: meu *close-up* em telefoto seria um bom exemplo.[27] Ou a diretora pode *revisar* o esquema, ajustando-o a uma nova finalidade ou situação, como

27. Noël Carroll. "Film history and film theory: An outline for an institutional theory of film". *In: Theorizing the movie image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 275-291.

Hou revisou os enquadramentos em voga no cinema taiwanês contemporâneo. A diretora pode também *rejeitar* o esquema, como muitos de nossos diretores rejeitam o conjunto de esquemas associados à montagem analítica. Mas a recusa exige a invenção de novos procedimentos estilísticos ou, mais freqüentemente, a escolha de esquemas alternativos (que podem ser replicados ou revisados). Uma vez definido o esquema, ela deve implementá-lo e enfrentar novas decisões de meios e fins.

A ação recíproca entre meios e fins pode se complicar, como acontece com problema e solução. Às vezes, visa-se a um fim e encontra-se um meio para atingi-lo, como quando Hou se decidiu pelo plano-seqüência como maneira de preservar a continuidade da *performance*. Mas, muitas vezes, a presença de um meio leva a um novo objetivo. Quando um cineasta encontra um novo engenho ou processo técnico, pode adotá-lo, porque serve a uma função preexistente ou sugere uma nova função. Os primeiros usos da Steadicam, em *Bound for glory* (1976) e *Rocky* (1976), substituíram os *travellings* corriqueiros, permitindo uma mobilidade mais fluida à câmera no meio das multidões ou das escadarias. Stanley Kubrick, ao observar que a Steadicam poderia também ser posicionada em qualquer altura, compôs planos para *O iluminado* (1980), seguindo o menino em um triciclo de roda grande, em movimentos bem baixos e rápidos, coisa que não era possível antes.

É necessário esclarecer alguns pontos. Ao falar de cineastas, refiro-me não só ao diretor, mas também aos outros envolvidos na produção de filme. Naturalmente, muitas decisões são partilhadas com roteiristas, produtores, diretores de arte, diretores de fotografia, equipe, montadores, engenheiros de som e outros, embora tais contribuições geralmente não sejam documentadas. Neste livro, atribuí a palavra final aos diretores porque: (a) temos boas razões para supor que esses quatro cineastas realmente estavam no comando dos filmes analisados; (b) o processo decisório final sobre a encenação está quase sempre na mão do diretor, seja qual for o aporte criativo da equipe; e (c) como uma opção predeterminada, supomos que o diretor é o "filtro final" para quase todas as escolhas enfrentadas durante as filmagens.[28]

Por enfatizar a escolha, pode parecer que a realização de um filme é, para mim, um processo mais intelectual que intuitivo, mais técnico que criativo. Não é verdade. Alguns filmes ou cenas ou seqüências são previamente planejados e executados exatamente segundo o *storyboard*. Outros surgem espontaneamente, por felizes acidentes e revelações imprevistas no *set* de filmagem. Há escolha nos dois casos. Os diretores podem escolher um mapeamento detalhado ou deixar as coisas ao acaso. Você pode escolher devanear e confiar em sua intuição, mas não pode deixar de escolher.

28. Ver V.K. Perkins. *Film as film: Understanding and judging movies*. Harmondsworth: Penguin, 1972, cap. 8, para uma defesa da idéia do diretor como a força principal que molda o aspecto visual e o som da versão final do filme.

Mesmo quando se deixam levar pelo acaso, os cineastas têm de optar entre esta ou aquela improvisação, entre este ou aquele movimento de câmera, entre este ou aquele ângulo. Renoir ficou famoso por promover o aparecimento do imprevisto, mas a parte que não foi usada de *Passeio no campo* (1936) contém muitas repetições e desenvolvimentos de simples gestos, como acender cigarros e comer. Em cada plano, o ator "age naturalmente", mas alguns correspondiam à visão de Renoir, outros não.[29] Mizoguchi define tudo antes das filmagens, ensaiando interminavelmente, mas rodando com poucos planos. Hou constrói suas cenas *in situ* e estimula os atores a refazer o diálogo escrito, mas é ele que escolhe que alterações vai incluir, e orienta a interação dos atores com seus pares, com o espaço e com a câmera. Fazer cinema, como qualquer outra prática humana, envolve tentativa e erro; os problemas não são resolvidos logo de cara; as falhas requerem saídas de emergência e os planos podem mudar. A verdade é que o processo inteiro exige que os cineastas encontrem esquemas que possam ser replicados ou revisados para a tarefa a ser realizada.

Não se deve pensar que os diretores sempre ponderam longamente antes de fazer escolhas. Na verdade, os diretores competentes, pelo menos os do cinema de massas, assimilaram tão integralmente as normas e os esquemas, entendem tão rapidamente as questões, que todo o processo decisório é bem intuitivo. Um psicólogo talvez diga que eles "memorizaram" seu trabalho, assim como adultos memorizam a habilidade de dirigir um carro. O diretor vai fazendo quase sem pensar. Como disse Howard Hawks: "Você sabe de que lado os homens vão entrar, e aí você experimenta e vê onde vai colocar o Wayne, em que mesa. Então, você vê onde a garota vai sentar, e em poucos minutos tem tudo esquematizado, e é perfeitamente simples, do meu ponto de vista".[30] Mesmo diretores que tentam se destacar como inovadores não precisam arquitetar um projeto muito bem elaborado.

> "É o que você chama de estilo somente *a posteriori*", diz Ethan Coen, que produz e divide os créditos do roteiro com seu irmão. "Na hora de realmente fazer cinema, a única coisa que se tem são escolhas individuais..."
> "... sobre a melhor maneira de contar uma história, cena por cena", fala Joel, terminando a sentença do irmão, como sempre: "Você faz escolhas específicas que pensa serem convenientes ou impressionantes ou interessantes para aquela cena determinada. Aí, no fim do dia, junta tudo e outras pessoas vêem; se há alguma consistência naquilo tudo, elas dizem: "Bom, é o estilo deles".[31]

Escolhas estilísticas são livres, mas não necessariamente deliberadas e os diretores não precisam empreender grandes meditações sobre as maneiras como atingem seus resultados. O que conta, como os irmãos Coen sugerem, é a unidade funcional obtida.

29. Um fragmento da filmagem aparece em *Un tournage à la campagne*, de Alain Fleischer. Cinémathèque Française/Films du Panthéon, 1994.
30. Citado em Eric Sherman. *Directing the film: Film directors on their art.* Boston: Little, Brown, 1976, p. 99.
31. William McDonald. "Brothers live in a movie world of their own". *New York Times,* 3/3/1996, seção 2, p. 24.

Por tais razões, não necessitamos tratar isso como um modelo racional completamente desenvolvido do tipo usado pelos economistas. Sejam quais forem os pontos fortes e fracos dessa concepção na esfera econômica, eles não se transferem confortavelmente para a arte, na qual preferências e compensações têm significados mais imprecisos.[32] O tipo de instância racional que vai nos servir é a psicologia popular. Atribuímos crenças, intenções, desejos e projetos aos outros com alto grau de sucesso. Visitando Nova York, telefono para uma amiga e concordamos em nos encontrar na pizzaria Angelo's. Ela vai e eu também. Isso não é um milagre. Simplesmente depende de prévio (bem sedimentado) conjunto de expectativas sobre meios e fins. Se ela não aparece, penso em várias possibilidades. Está atrasada? Esqueceu? Está me esnobando? Foi a um outro Angelo's? Cada possibilidade envolve uma hipótese de que ela tinha alguns objetivos, fez alguns planos e confrontou escolhas possíveis. Como acontece com o binômio problema/solução, a racionalidade nesse sentido básico de meios e fins é fundamental para compreender nossas atividades como seres sociais. Não explica tudo em relação a uma ação inteligente, mas parece ser parte indispensável dela.

Alguns poderiam objetar que essa perspectiva retoma a "falácia intencional", a objeção a usar as intenções do artista como critério para a interpretação correta do significado da obra de arte. Mas essa visão concebe a intenção como um episódio mental, um mero esforço para querer dizer isto e não aquilo. Essa visão não pensa as intenções como episódios mentais, mas como fontes localizadas de padrões de ação. De novo, engenharia reversa. Por nossa concepção geral da ação intencional e pelas regularidades estilísticas que encontramos em um filme, não achamos que tudo acontece por acaso. Em vez disso, perguntamos que funções o fenômeno estilístico cumpre. Como resposta predeterminada, sugerimos que os diretores buscaram realizar tais funções. Talvez isso não corresponda à verdade, mas, como ponto de partida metodológico, a funcionalidade implica propósito – isto é, "intenção", no sentido de que o filme é o produto de uma atividade intencional. Às vezes, claro, as funções aparecem quando não havia intenção. O pequeno leque girando ao contrário em *Verão na casa do vovô* não foi previsto pelo cineasta, mas esse acaso é efeito de um plano cuidadosamente programado.

Entretanto, a atividade artística acrescenta algo à psicologia popular. Freqüentemente, o artista procura limites, reduzindo suas escolhas drasticamente. No começo e no meio da carreira, Feuillade empregou o plano-seqüência como um limite imposto de fora, pois a montagem analítica ainda não era uma opção disponível para estruturar a cena. Mas Mizoguchi, Angelopoulos e Hou adotaram o plano-seqüência como um limite auto-imposto. Tal escolha é resultado de um feixe de fatores, tais como exigências do cinema sonoro, afinidades de temperamento, desejo do novo ou assinatura

32. Jon Elster faz uma tentativa intrigante, argumentando que, como agentes racionais, os artistas tentam maximizar a criatividade. Ver *Ulysses unbound: Studies in rationality, precommitment and constraints.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 200-212.

de estilo, mas sem dúvida todos buscaram novos desdobramentos para a mesma técnica. Formularam um problema como um desafio para encontrar soluções provocativas e promissoras. Ao afastar outras alternativas, como a montagem ou as variadas posições de câmera, concentraram-se dentro de sua circunscrição para encontrar o novo. Jon Elster nomeia essa decisão de "efeito de intensificação de foco" por meio de limites livremente impostos.[33] Voltamos à modulação de Mizoguchi e aos limites de Hou. Dentro do paradigma problema/solução, é razoável explorar um conjunto restrito de opções. Talvez possam também realizar o outro objetivo mais geral que é como contar a história de uma certa maneira. Ou talvez você queira enriquecer uma técnica artística – isto é, trazer à tona novas maneiras de denotar, expressar ou simbolizar. Todos os cineastas que consideramos exploram as duas possibilidades.

Finalmente, a concentração no trabalho do diretor dessa maneira não reintegraria a abordagem de "autor" aos estudos de cinema? Se nos referimos à criação *ex nihilo*, pela qual o autor simplesmente transcreve sua visão de mundo para o filme, a resposta é não. O diretor cria dentro das normas e formas disponíveis no ambiente cinematográfico e dentro das possibilidades das mídias afins que podem ser incorporadas. Se, entretanto, autoria quer dizer que podemos com legitimidade perguntar como diretores específicos podem criar obras de arte singulares, a resposta é sim: a teoria que estou propondo permite uma maneira de tornar tangível a muito difundida intuição de que os artistas individualmente fazem diferença.

Cinema: Uma atividade transcultural

Nas cavernas de vários continentes, encontramos imagens que datam de 10 a 30 mil anos atrás. Além de sua extraordinária beleza, deveriam provocar reflexão nos que afirmam que a representação visual não passa de uma convenção cultural arbitrária e transitória. Os autores dessas imagens da Idade do Gelo viveram em circunstâncias bem diferentes do que qualquer cultura letrada desde então; diferem mais do homem contemporâneo do que as culturas não-ocidentais de hoje diferem da cultura ocidental. Esses povos paleolíticos são o outro radical. No entanto, as imagens das paredes das cavernas são, quase sempre, facilmente reconhecíveis hoje. As pinturas e esculturas mostram cavalos, touros, bisões, ursos, panteras, rinocerontes e mamutes selvagens, assim como homens e mulheres. Não se exige nenhum código cultural específico ou formação artística prévia para reconhecê-los.[34]

33. *Ibid.*
34. Alguém diria que a maior parte das pessoas conhece a aparência de um rinoceronte ou de uma rena somente por meio de pinturas, não diretamente, na natureza; portanto, construímos as imagens da caverna de acordo com os cânones da representação, não como cópias da realidade. Mas os pintores da Idade do Gelo não tiveram acesso a nossas pinturas e não sabiam como essas criaturas eram. Se nossas pinturas se parecem com as deles, a explicação mais rápida é que suas pinturas captam características relevantes da aparência dos objetos, características que nossos sistemas de representação também tentam captar.

Nos anos 1960, muitos pesquisadores de cinema, convencidos de que a representação é fundada na linguagem (especificamente a lingüística de Saussure), propõem que cada imagem seja analisada como uma convenção arbitrária. A representação, como significação, é um sistema fechado de relações pautadas por regras do significante ao significado. Afirmar que muitas imagens são fiéis à percepção é arriscar ser chamado de "realista ingênuo". Já a vertente semiótica é um gesto, em alguns aspectos, libertário. Leva-nos a pensar as convenções cinematográficas como artifício, o que, de algum modo, elas são. Mas, quando impelida por um forte construcionismo cultural, essa linha de pensamento impede uma compreensão mais profunda.

Na medida em que o cinema representa o mundo com imagens, apóia-se fortemente nas regularidades transculturais do sistema de percepção humano. Uma pessoa de visão normal de qualquer cultura vê o mundo em três dimensões: vê cores, formas, bordas e sombras que configuram as superfícies. Para um observador que se movimenta em um determinado ambiente, as coordenadas espaciais mudam de maneira previsível, segundo os princípios da geometria projetiva. Por essas características comuns da percepção visual, deveríamos encontrar muitas convergências entre as maneiras de as pessoas representarem o mundo em duas dimensões. E encontramos mesmo. Embora as várias culturas tenham produzido diversos sistemas de representação, eles não são infinitos e cada um contribui com alguma informação precisa sobre a aparência das coisas do mundo.[35] Em especial, esboços de desenhos de objetos familiares, tais como os animais da Idade do Gelo, são facilmente reconhecíveis em tempos e lugares diferentes.[36] O cinema, graças à fotografia e à ilusão de movimento, pode captar certas regularidades na realidade perceptual com grande exatidão e vigor. Conseqüentemente, tornou-se um poderoso meio de comunicação visual transcultural.[37] Membros de culturas sem imagem certamente reconhecem as pessoas, os lugares e as coisas retratadas nos filmes.[38]

Isto é ponto pacífico: os filmes também apresentam o que chamamos de convenções. Basta um corte para que a câmera mude de posição instantaneamente, algo

35. Para um panorama, ver Margaret A. Hagen. *Varieties of realism: Geometries of representational art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
36. Ver Paul Messaris. *Visual "literacy": Image, mind and reality*. Boulder: Westview, 1994, cap. 2. John Baines sugere que o sistema representacional "centrado no objeto", mais do que a projeção em perspectiva de um espaço inteiro, constitui uma estrutura universal da arte pictórica. Ver "Theories and universals of representation: Heinrich Schäfer and Egyptian art". *Art History* 8, n. 1 (março de 1985), p. 18.
37. Ver Noël Carroll. "The power of movies". *In: Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 78-93.
38. Ver Messaris. *Visual "literacy"*, pp. 168-180.

que não podemos fazer na vida real. Para relembrar um exemplo do Capítulo 1, em cenas de filmes, as pessoas que conversam, olham-se sem piscar. E essas técnicas não são culturais? Sim, mas de uma maneira diferente das convenções arbitrárias que regem o léxico e a sintaxe de uma língua. Muitas convenções do cinema servem para estilizar, ressaltar e purificar experiências visuais cotidianas ou interações sociais. Em todas as culturas, as pessoas normalmente conversam face a face. Quando os atores de um filme se olham intensamente, acentuam exageradamente os sinais cotidianos de atenção e interesse mútuos entre os que dialogam. A estrutura campo/contracampo apresenta o diálogo de forma intensa, com a mudança da posição da câmera frisando cada personagem que fala e realçando sua expressão ou a falta dela, importante fator da vida em sociedade.[39] Até o corte para um plano mais fechado mimetiza e também estiliza nossa visão de objetos a distância.[40]

Um grande número de convenções traz em seu bojo experiências não-fílmicas do mundo visível e da ação social que nele se desenrola. É possível que seja a razão principal de ser tão fácil aprendê-las. Rapidamente, reconhecemos a situação representada (duas pessoas falando) e, desse modo, apreendemos a convenção da representação (para deixar a que fala ou a que escuta mais visível, o cinema corta de uma para outra). Porque muitas características da realidade perceptual e social são recorrentes nas culturas, o público internacional capta as convenções com facilidade. Essa consideração aponta na direção de um construtivismo moderado: as convenções cinematográficas são construídas com base nas regularidades sociais e perceptuais encontradas em muitas culturas. Tais regularidades constituem o que poderíamos chamar de universais contingentes.[41]

Então, de que maneira aprendemos as convenções mais recônditas, como dissolução e cortina? Se a maioria dos procedimentos cinéticos é apreensível como uma transformação de atividades sociais e perceptuais amplamente praticadas, então, técnicas mais incomuns, sem uma clara analogia com a experiência cotidiana, podem ser facilmente aprendidas: estão fundamentadas nos padrões mais difundidos de compreensão. Christian Metz assinala que algumas pessoas

> pensavam que entendiam o filme por causa de sua sintaxe, ao passo que se entende a sintaxe porque já se entendeu, e só porque já se entendeu, o filme. A inerente inteligibilidade de uma dissolução ou de uma dupla exposição não pode elucidar a trama de um filme, a menos que o espectador já tenha visto outros filmes nos quais a fusão e a dupla exposição tenham sido empregadas de maneira competente. Por outro lado, a força narrativa de uma trama, que será sempre muito bem compreendida – já que se comunica conosco em imagens do mundo e de nós mesmos –, irá automaticamente nos levar a compreender a dupla exposição e a fusão, senão no primeiro filme em que as vemos, pelo menos no terceiro ou quarto.[42]

39. Ver David Bordwell. "Convention, construction and cinematic vision". *In*: David Bordwell e Noël Carroll (orgs.). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 87-107.
40. Carroll. "The power of movies", pp. 84-87.
41. Ver Bordwell. "Convention, construction", pp. 91-93. Ver também Leonard B. Meyer. "A universe of universals". *In*: *The spheres of music: A gathering of essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp. 281-303.

Gombrich fala de maneira mais sucinta: "É o significado que nos leva à convenção e não a convenção que nos leva ao significado".[43]

Diretores de várias culturas enfrentam escolhas semelhantes sobre estilo, em parte porque seu público partilha algumas habilidades sociais e perceptuais. Outros fatores também favorecem as convergências estilísticas. Alguns derivam da própria mídia: o quadro do filme, seja lá qual for o seu formato, tem de ser preenchido; a pirâmide óptica (Fig. 2.50) representa, ao mesmo tempo, limite e oportunidade. Há também instrumentos e práticas comuns. Diretores do mundo todo usam as mesmas câmeras, a mesma metragem de filme, os mesmos suportes de câmera, pontos de luz, formatos de gravação de som e o mesmo equipamento de edição. A organização da produção de um filme é muito semelhante na indústria cinematográfica (embora existam variações marcantes). As circunstâncias também permitem aos diretores utilizarem o mesmo conjunto de escolhas estilísticas. Depois do aparecimento da montagem da continuidade, no final dos anos 1910, diretores ao redor do mundo puderam se beneficiar da tentativa e erro de seus antecessores e empregar esquemas de continuidade, se quisessem.[44]

Portanto, uma tradição da prática é compartilhada por diretores de diversas culturas. Problemas comuns emergem e soluções análogas se desenvolvem. Algumas vezes, dois cineastas chegam à mesma solução sem influência mútua, como vimos com Hou Hsiao-hsien e Kenji Mizoguchi. Além disso, o fato de o cinema sempre ter tido um

42. Christian Metz. "The cinema: Language or language system?". *In: Film language: A semiotics of the cinema*. Trad. de Michael Taylor. Nova York: Oxford University Press, 1974, p. 41. Em trabalhos subseqüentes, Metz defendeu uma concepção da imagem mais baseada no código.
43. E.H. Gombrich. "Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation". *In*: *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 289.
44. Alguns poderiam sugerir que esses esquemas foram impostos ao mundo pela grande circulação dos filmes americanos depois da Primeira Guerra Mundial. Mas o público de outros países não teria aceitado esses esquemas e seus diretores não os teriam incorporado, se de alguma maneira eles estivessem, de modo irrefutável, fora de seu alcance. Em outras palavras, para esse estilo ser "imposto", deveria ter alguma relação com as tendências perceptuais do público e do diretor. Se assim não fosse, seria simplesmente ruído. O argumento do imperialismo dos meios de comunicação supõe alguma convergência entre as culturas. (Nesse aspecto, parece o argumento da diversidade de interpretações que discuti no Capítulo 1, nota 61.)
Na verdade, não temos razão para supor que o estilo de continuidade foi imposto. Em primeiro lugar, seus aspectos foram desenvolvidos em vários países europeus, bem como nos Estados Unidos. Dada a velocidade com que os diretores de muitos países assimilaram os rudimentos do estilo, parece óbvio que viram vantagens nele. Em outras palavras, como mediadores racionais, muitos consideraram que valia a pena prosseguir com essas soluções para os problemas da narrativa.

alcance global, desde o início, facilitou a troca entre diretores, mais do que entre escritores de línguas diferentes, por exemplo. Mesmo em seus países, Feuillade e Mizoguchi podiam ver filmes dos Estados Unidos e da Europa. Hoje, com a imensa distribuição teatral, a televisão a cabo, os vídeos e os DVDs, os filmes de arquivo e os festivais de cinema, os diretores têm um acesso sem precedentes às estratégias e táticas de muitos momentos da história do cinema. Graças à Cinemateca de Langlois, Angelopoulos pôde ver não só Antonioni, mas também Mizoguchi. Hou comentou que se aproximou do cinema contemporâneo nos festivais. Em várias dimensões, os diretores empregam modos de prática cinematográfica comuns e isso facilita a circulação de seus filmes por vários países.

Apesar de todas as convergências dentro da prática cinematográfica, os teóricos das comunicações freqüentemente resistem à idéia de normas transculturais, por isso, vale a pena considerar por um momento as objeções de Slavoj Zizek à minha linha de raciocínio aqui e em outros trabalhos.[45] As objeções de Zizek são idiossincráticas, mas sua lógica deve ser a de outros pesquisadores. Discutindo suas objeções e corrigindo algumas interpretações equivocadas, espero responder às possíveis ressalvas dos leitores.

Zizek argumenta que procura distinguir "as características universais transculturais (parte de nossa herança evolucionária e das estruturas psíquicas dos seres humanos) das características específicas a culturas e períodos particulares – isto é, operar como uma simples pirâmide de características universais naturais e transculturais para características mais e mais específicas, que dependem de contextos localizados".[46] Mas, no trabalho citado por ele, e neste livro também, tenho de me esforçar para me manter agnóstico na questão de se muitas regularidades transculturais vêm da evolução ou das práticas culturais que convergem quando os seres humanos se confrontam com as mesmas regularidades ambientais (como a necessidade de encontrar comida ou abrigo). É claro que a evolução biológica e o desenvolvimento normal podem dar conta de algumas tendências nossas, como explorar o ambiente ou detectar movimentos num arranjo estático. No entanto, não concordo com explicações evolucionistas em relação a todas as similaridades que detectamos. As causas de quase todas as convergências permanecem desconhecidas. Quanto à pirâmide que ele atribui a mim, não proponho tal geometria das práticas culturais. No ensaio relevante ao tema, afirmo exatamente o contrário: "É um erro fundamental supor que as convergências entre culturas indicam apenas a mesma tendência natural ou 'biológica' e que tudo mais pode ser apenas relativo à divergência ou à variabilidade, de algum modo creditada às extravagâncias das diferenças culturais".[47] Parece-me que encontramos convergência entre culturas em

45. Ver Bordwell. *On the history of film style*, *op. cit.*, caps. 5 e 6; e Bordwell. "Convention, construction", *op. cit.*, pp. 87-107.
46. Slavoj Zizek. *The fright of real tears: Krzystof Kieslowski between theory and post-theory*. Londres: British Film Institute, 2001, p. 17.
47. Bordwell. "Convention, construction", *op. cit.*, p. 104.

todos os níveis de especificidade (as cordas são um exemplo que invoco no artigo), assim como encontramos divergência em práticas tão difundidas como rituais de casamento. A existência de redes de convergências e divergências flexíveis e superpostas, impulsionadas não só por herança biológica (que não desprezo), mas também por demandas sociais e ambientais recorrentes, é exatamente o que me leva a falar de universais *contingentes*.

Zizek também refuta afirmações mais específicas, que retomei neste livro. Sugere que a idéia de que o estilo do filme responde à necessidade de contar uma história é, de algum modo, etnocêntrica: "Não é a cultura ocidental moderna (pós-Renascimento) caracterizada por sua própria noção específica de narrativa (razão pela qual, por exemplo, romances chineses ou japoneses geralmente nos parecem, como leitores ocidentais, "monótonos" e "confusos")?[48] Não soa estranho, em um argumento que critica tendências homogeneizantes entre os teóricos do cinema, que Zizek invoque algo como "cultura ocidental moderna (pós-Renascimento)"? Racine e Cervantes, Goldoni e Virginia Woolf, Milton e James Joyce, Mark Twain e Voltaire, Richard Wright e Stephen King, Henry James e Lily Tomlin e milhares de outros contadores de histórias, ao que tudo indica, compartilham uma única e bem específica noção de narrativa (embora nunca nos digam isso). Diante desse bloco de pedra, meu esforço para encontrar pontos de contato únicos parece mesmo bem modesto. No entanto, se minhas afirmações *realmente* são válidas nessa estupenda categoria, talvez sejam ótimas.

Para responder à pergunta de Zizek: considero a narrativa um fenômeno difuso e complexo, com muitas características que se entrelaçam e estão espalhadas por todas tradições de contar histórias do mundo. Praticamente todas as narrativas me parecem compartilhar alguns elementos, tais como agentes e seqüências temporais. Muitas narrativas, passando por muitas culturas, têm em comum outras características, como protagonistas que se orientam por objetivos; uma lógica de causa e efeito; uma psicologia fundada em crenças e desejos. Certamente, esses componentes estão presentes em uma grande porção da literatura não-ocidental. Zizek não cita romances chineses ou japoneses específicos, mas os que conheço não me parecem "confusos". Muitos ocidentais lêem e compreendem esses romances. Estranhamente, Zizek acrescenta que esses clássicos são percebidos como "monótonos", mas isso não vem ao caso: a questão é o entendimento e uma história chata pode muito bem ser compreensível.

Além disso, tais romances nem seriam traduzidos (na verdade, provavelmente nem poderiam ser traduzidos) se a lógica de sua narrativa fosse tão radicalmente diferente que impedisse a leitura ocidental. Parece-nos evidente que os leitores de fora dessas culturas acham as histórias dos romances totalmente compreensíveis, graças ao entendimento transcultural de agentes, causalidade, raciocínio meios/fins e outros

48. Zizek. *Fright*, *op. cit.*, p. 16.

fatores semelhantes. Quando alguns trechos não são compreensíveis, os leitores podem necessitar de elementos do contexto cultural; mas, obtendo as informações que faltam, normalmente a história é entendida – exatamente por encontrar uma correspondência transcultural para o componente perturbador. Portanto, algumas motivações obscuras em *The tale of Genji* podem ser elucidadas por meio de articulações com a psicologia da crença e do desejo.[49] Na maioria das vezes, não precisamos de muitas informações adicionais. Uma razão é que muitos padrões de histórias são recorrentes nas várias culturas. Depois de estudar uma variedade enorme de tradições de contar histórias, Patrick Hogan argumentou de maneira convincente que a maior parte das narrativas respeitadas em todas ou quase todas as tradições adere a poucas estruturas de trama, facilmente reconhecíveis. Alguns dos exemplos principais de Hogan, *A lenda de Heike, A história da pedra e Os três reinos*, talvez sejam o tipo de romance chinês e japonês que Zizek acharia que "nós" achamos monótonos e confusos.[50]

Zizek pergunta:

> Existe uma idéia neutra e global do que é "compreensível"? O lugar da narrativa no cinema é muito mais frágil do que pode parecer: basta relembrar a recente crise de narrativa, em que testemunhamos um tipo de retorno inesperado ao "cinema de atrações" – filmes de grande bilheteria têm de empregar mais e mais o ritmo selvagem dos efeitos especiais espetaculares e a única narrativa que parece ainda ser capaz de sustentar o interesse do espectador é, curiosamente, a teoria da conspiração. (Embora o *Titanic*, 1997, de Cameron, seja elogiado como um retorno à boa e velha narrativa romântica pré-desconstrucionista, ele pode também ser visto como a prova derradeira do fracasso da narrativa: uma maneira de ler o filme é que o choque com o *iceberg* nos salva de um inescapável impasse narrativo – imaginemos que filme monótono seria *Titanic* se apenas continuasse como uma história de amor entre Jack e Rose.)[51]

O que quer dizer ser "compreensível"? Nossa noção de uma história compreensível implica certas atividades, como captar a situação inicial, seguir as ações dos personagens, atribuir-lhes crenças e desejos, para começar. As ações devem ter coerência e uma explicação fundada na lógica dos meios e fins, sendo possível reconhecer obstáculos e reviravoltas, sendo capaz de supor o que sabe o personagem, assim como fazer um resumo em qualquer ponto da história, e assim por diante. Suponha que você escute uma lenda sobre Wacici, contada pela tribo kikuyu, do Quênia. Se você compreende que Wacici é muito bonita, que seus amigos têm ciúmes de sua beleza, que isso os leva a empurrá-la para uma toca de porco-espinho e enterrá-la viva, que sua ausência levará seus pais a ficarem preocupados e a mandarem seu irmão para procurar por ela – se, digamos, você apreende essa série de circunstâncias, temas, planos, ações, reações e conseqüências – até aquele ponto, você compreende a história.[52] O que mais "compreensível" poderia significar? Esse não é um sentido de compreensão neutro ou absoluto; ele se sustenta numa teoria intuitiva sobre histórias e ação humana que as culturas compartilham.

Zizek não traz qualquer argumento contra essa teoria largamente aceita. Tudo o que escreve, sem relevância, é uma opinião comum: filmes recentes abundam em "narrativas" com efeitos especiais. Fora o fato de que vários estudiosos já argumentaram convincentemente que essa "crise da narrativa" jamais aconteceu e que muitos filmes contemporâneos de Hollywood são tão coerentes narrativamente quanto seus antecessores.[53] Mesmo que as observações de Zizek fossem precisas, isso não provaria que as histórias se tornaram incompreensíveis. Zizek insiste, em toda a passagem de onde foi extraído o trecho, em misturar histórias monótonas com histórias ininteligíveis. *Titanic* poderia ser mais sem graça sem o *iceberg*, mas não se torna necessariamente incompreensível por isso.

Zizek insiste em suas perguntas retóricas: "O fato de uma pintura não-ocidental (ou mesmo uma pintura medieval ocidental) nos parecer extremamente confusa não indicaria que não há funções transculturais simples para guiar a atenção?".[54] Essa objeção é formulada de maneira ambígua. Zizek pode estar dizendo que, em algumas práticas artísticas, a função de guiar a atenção opera de maneira muito diferente de outras. Isto é, a pintura "confusa" obedece a princípios de direcionamento de atenção não encontrados em nossas pinturas. Essa leitura se baseia na rejeição de Zizek às "simples" funções transculturais de guiar a atenção (sugerindo que há outras, locais e mais complexas). Acredito, entretanto, que ele não quer dizer isso, pois implicaria aceitar que dirigir a atenção é, de um modo ou de outro, um processo transcultural.

Estou inclinado a entender a pergunta de Zizek como uma sugestão de que, em algumas tradições culturais, guiar a atenção não é um veículo para contar histórias visuais. Isso é compatível com a visão de que "a cultura ocidental moderna (pós-Renascimento)" tem sua própria noção de narrativa. Mas, claramente, o direcionamento da atenção preocupa artistas de muitas culturas. Zizek não dá exemplos, mas consideremos apenas as tradições que ele menciona. Muitas imagens medievais

49. Royall Tyler traz inúmeras notas explicativas em sua sublime edição de *Genji*. Nova York: Penguin, 2001.
50. Patrick Colm Hogan. *The mind and its stories: Narratives universals and human emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
51. Zizek. *Fright*, *op. cit.*, pp. 16-17.
52. Uma versão da lenda pode ser encontrada em Ruth Finnegan. *Oral literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press, 1970, pp. 358-360.
53. Ver, por exemplo, Warren Buckland. "A close encounter with *Raiders of the lost ark*: Notes on narrative aspects of the new Hollywood blockbuster". *In*: Steve Neale e Murray Smith (orgs.). *Contemporary Hollywood cinema*. Londres: Routledge, 1998, pp. 166-177; Kristin Thompson. *Storytelling in the new Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 8-10.
54. Zizek. *Fright*, *op. cit.*, p. 17.

(especialmente as bizantinas) eram centradas e simétricas, com o Cristo e a Virgem dominando o espaço. As pinturas japonesas de rolo (*emakimono*) são repletas de incidentes, mas nos dirigem para as ações relevantes por meio da centralização, da cor, de procedimentos composicionais como diagonais e telhados retirados, a fim de revelar os ocupantes dentro dos edifícios. Para ir além das referências de Zizek, o baixo-relevo de um túmulo egípcio pode retratar uma caçada, um banquete ou uma colheita, com muitos agrupamentos humanos, mas a composição hierarquicamente organizada facilita a compreensão. As frisas, aquelas séries de figuras empilhadas, criam repetições e variações em posturas e, algumas vezes, mostram as cenas em ordem cronológica, como numa história em quadrinhos. Dentro das frisas, a figura mais proeminente é separada, pintada com cores diferentes, emoldurada em uma abertura ou esculpida em uma atitude distinta das outras. Em uma extremidade do baixo-relevo encontramos uma imagem enorme do proprietário do túmulo, tão alta quanto todas as frisas combinadas, uma indicação da importância dele.[55]

Mais pertinente à nossa discussão aqui, um estudo das imagens de filmes não-ocidentais em outros capítulos deste livro destaca as estratégias composicionais que enfatizam a informação fundamental do plano. É claro que diretores, às vezes, desejam esconder informações cruciais. No entanto, atingem seu objetivo justamente fazendo com que o elemento relevante seja explicitamente não-visto (colocando-o fora do centro, ao fundo, na penumbra, virado para trás, e assim por diante) ou chamando a atenção para o fato de que foi escondido (como Mizoguchi faz ao colocar Oharu e a fatídica mensagem atrás do quimono pendurado, Fig. 3.7). As normas da ênfase composicional funcionam como resposta predeterminada, operando muito provavelmente como nos enunciados científicos, "nas mesmas condições de temperatura e pressão".

Zizek esquece que conduzir a atenção não é sempre uma simples questão de centralização, como o centro de um alvo (embora quase sempre seja; basta olhar de novo vários fotogramas neste livro). Os artistas nos concedem uma profusão de deslumbramentos, grande demonstração de imaginação e prodígios de virtuosismo. Mas esses esplendores são estruturados para uma recepção consciente, pois só assim podemos apreciá-los. Os artistas se sustentam no equilíbrio pictórico, nos diversos centros de interesse, na dialética entre profundidade e proximidade, e em outros fatores que considerei em capítulos anteriores, para incentivar uma exploração guiada pelo espaço pictórico. Nossos saltos sacádicos são ancorados em pontos de maior interesse, mas, a partir deles, podemos traçar circuitos exploratórios em outros espaços. Esse processo leva à "gradação de ênfase" de Barr e à caçada caprichosa do olho, de Hogarth.

55. Para exemplos, ver Baudouin van de Walle. *La chapelle funéraire de Neferirtenef*. Bruxelas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1978, especialmente quadros 9 e 12.

Além disso, Zizek não cita nenhuma tradição medieval ou não-ocidental em que a atenção completamente não-diretiva seja o princípio do trabalho. Talvez os pintores abstratos, como Jackson Pollock, tivessem tal objetivo com suas composições *all-over*. (É claro que existem pintores abstratos que querem dirigir nossa atenção, como El Lissitzky.) Mas minha preocupação é com a narrativa visual e pinturas abstratas não contam histórias. Parece muito provável que os artistas cujas pinturas apresentam uma narrativa desejem comunicar os elementos relevantes do quadro. Na verdade, contar uma história se resume a deixar que as informações importantes sobressaiam. Como – e esta não é uma pergunta retórica – poderia alguém contar uma história visualmente sem guiar nossa atenção para conteúdos pertinentes sobre os protagonistas, suas ações e tudo mais? Zizek se cala.

O ceticismo sobre convergências transculturais expresso por Zizek parece ser amplamente difundido nos estudos de cinema. No entanto, ele enquadra sua mais gritante objeção a meu trabalho de maneira equivocada. Afirma que "a própria noção de universal transcultural significa coisas diferentes em culturas diferentes". Pode-se dizer que o próprio conceito de universalidade é culturalmente variável. Essa afirmação radical, possivelmente ininteligível, não é o que Zizek quer dizer. Na verdade, Zizek diz apenas que os *conteúdos* de *categorias* transculturais variam de cultura para cultura: "Mesmo se podemos pensar que todas as culturas reconhecem algum tipo de diferença entre a imaginação subjetiva e a realidade – as coisas como existem lá fora –, essa asserção deve ainda responder à questão relativa ao significado da 'realidade objetiva' para diferentes culturas: quando um europeu diz que 'fantasmas não existem na realidade' e quando os povos indígenas norte-americanos dizem que se comunicam com eles e que, portanto, eles existem de verdade, 'realidade' significa a mesma coisa para eles?".[56]

Zizek desvia do ponto, ao trazer para a discussão a epistemologia da realidade (ou "realidade"), mas isso não deve nos distrair de sua concessão de que há convergências transculturais em certas maneiras fundamentais de construir o mundo. Zizek pensa que a divisão sujeito/objeto não é somente um artifício do ocidente pós-Renascimento. Tanto melhor, já que, sem essa distinção, seria impossível para qualquer pessoa de qualquer cultura conceber a identidade pessoal, a percepção verdadeira e estados internos como dor e lembranças. Acontece que muitos universais culturais são "vazios" ou, nesse sentido, estruturais. Temos razão para acreditar que todas as culturas distinguem espontaneamente entre seres animados e inanimados, mesmo sendo variável o que se atribui a cada categoria.[57] No entanto, há uma forte evidência de regularidades

56. Zizek. *Fright*, *op. cit.*, p. 17.

57. Scott Atran. *Cognitive foundations of natural history: Towards an anthropology of science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Para um resumo, ver o ensaio de Atran, "Modes of thinking about living kinds: Science, symbolism and common sense". *In*: David R. Olson e Nancy Torrance (orgs.). *Modes of thought: Explorations in culture and cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 216-260. Atran confirma que a crença em seres sobrenaturais é realmente um universal transcultural, em *In gods we trust: The evolutionary landscape of religion*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 51-79.

transculturais "substanciais" também – não só crenças (o conceito de pessoa ou família, amizade dentro do grupo, inimizade fora do grupo), mas também emoções (medo, ciúmes), práticas (etiqueta, jogo, expressão facial) e ferramentas (cordas, objetos para cortar ou para bater).[58] Estranhamente, quando Zizek se volta para as técnicas cinematográficas, como a profundidade do campo ou a montagem paralela, pressupõe que elas são comuns a várias culturas e períodos. Insiste que, dentro do contexto de um dado filme, uma técnica vai sofrer inflexões mais específicas, mas é claro, foi exatamente isso que argumentei neste livro e em outros trabalhos que ele relembra.[59]

58. Em *Human universals*. Filadélfia: Temple University Press, 1991, o antropólogo Donald E. Brown enumera dezenas de práticas, categorias conceituais, padrões lingüísticos e outras características que, ou já são confirmadas como universais da cultura humana ou provavelmente serão. Ver, principalmente, o Capítulo 6.

59. Zizek parece discordar de mim em assuntos estilísticos, mas isso se deve apenas a sua maneira imprecisa de colocar as coisas. Sobre a profundidade de campo, ele escreve: "É enganador conceber essas configurações concretas da profundidade como uma subespécie do gênero universal: a totalidade que dá conta de seu significado específico é a totalidade mediada de cada estilo cinematográfico de um período histórico dado, a maneira como a profundidade de campo é situada no todo articulado de procedimentos estilísticos" (*Fright, op. cit.*, p. 18). Um "todo articulado de procedimentos estilísticos" remete a normas, mas a menção da "totalidade mediada" sugere que a rede de forças é bem mais ampla do que meras formas de filme. Algo totalmente abrangente e complexo se afigura aqui. Mas o que tanto se anunciou é seguido por: "Basta lembrar como um simples detalhe da trilha sonora pode mudar totalmente a situação da profundidade do campo de visão, permitindo ao diretor focalizar a atenção do espectador por meio de informação sonora; ou como, no famoso plano de *The little foxes* (1941), de Wyler, um menos se reverte dialeticamente em mais, isto é, o próprio pano de fundo desfocado e borrado, em vez de sinalizar a relativa desimportância do que acontece lá, é o lugar onde, sedutoramente inacessível à visão clara dos espectadores, o evento crucial – o infarto fatal – acontece (*Fright, op. cit.*, p. 18). A "totalidade" vem a ser meramente o contexto imediato do plano e da cena, em que a profundidade de campo é coordenada com outras técnicas cinematográficas, como o som. É claro que o significado *específico* da técnica vem do texto *específico* em que ela aparece, mas isso não coloca em questão a categoria "composição com profundidade de campo". E estranhamente as idéias de Zizek são as mesmas que defendi nos trabalhos que ele está criticando. *Sobre a história do cinema* não é sobre o "gênero universal", mas sobre como a encenação em profundidade assumiu formas diferentes em vários pontos da história; explica como o diálogo canaliza a atenção na encenação em profundidade nos anos 1930 e 1940 e discute o argumento de André Bazin sobre nossa frustração ao tentar ver a escada desfocada em *The little foxes* (67, 221). "Basta lembrar" é um toque interessante: quem está relembrando quem? Notem, de passagem, que agora Zizek, sem hesitar, explica um procedimento referente à maneira de direcionar a atenção do espectador.
Seria de se esperar que um crítico cultural que pensa que "a própria idéia" de X significa coisas diferentes em culturas diferentes não falasse de técnicas de um filme reaparecendo em vários períodos ou lugares ou até de um filme para outro. No entanto, Zizek emprega novamente a idéia aparentemente radical da maneira mais incontroversa, afirmando, sobre a encenação em profundidade nos anos 1910 e 1940, que "esse (abstrato) 'mesmo' procedimento não é simplesmente o 'mesmo', já que é sempre 'trans-funcionalizado', incluído numa totalidade diferente e historicamente específica" (*Fright, op. cit.*, p. 18). Agora que sabemos que essa totalidade é simplesmente o contexto do filme, posso imediatamente concordar. Esse tipo não é uma prova, e cada instância da técnica ganha seu significado mais concreto do contexto local. Mas as composições em profundidade podem ser consideradas como exemplos da mesma técnica em um sentido significativo, se seu objetivo é retomar as regularidades estilísticas num nível particular de generalidade no decorrer da história.
Também seria de se esperar de um cético sobre universais que desconstruísse "a própria idéia" de montagem paralela. Zizek, ao contrário, conclui que "a montagem paralela funciona como um 'significante flutuante':

A refutação de Zizek é idiossincrática, mas algumas lições gerais podem ser extraídas de suas confusões. As análises de muitas formas de arte revelam regularidades transculturais e estas podem provavelmente ser atribuídas a universais.[60] Se uma teoria cultural pós-estruturalista quiser manter alguma integridade intelectual, precisa enfrentar os desafios crescentes de seu relativismo excessivo. Talvez, como sugere Adam Kuper, o conceito de "cultura" seja inútil para explicar a ação social.[61] Mas se essa idéia guarda alguma força explanatória, seus adeptos acadêmicos deveriam dialogar com as novas maneiras de compreendê-la que estão emergindo nas ciências sociais. Em vez de contrapor o indivíduo à cultura, por exemplo, deveríamos considerar se ele carrega aspectos significantes da cultura dentro de si, como parte de uma natureza pan-humana.[62] Os pesquisadores dos Estudos Culturais, enfatizando a diferença, têm partido do princípio de que cada entidade que chamamos de cultura é algo de alguma maneira *sui generis*. Estudam não a *cultura*, mas *culturas*. Parece possível, entretanto, existir uma "metacultura", da qual sociedades específicas extraem muitos recursos essenciais. Como ilhas num arquipélago, as formações sociais estão ligadas por uma unidade subjacente, parte da qual podemos até chamar de cultura.

Proponho a análise e a explicação da dinâmica histórica do estilo do filme pela inferência de alguns modos de prática das tradições cinematográficas, fundamentados no

embora gerado nesse cenário [de Griffith] fantasmático concreto, ele se separa e é reapropriado por uma série de outros paradigmas que não estão, de modo algum, fundados no cenário de resgate de última hora" (p. 21). Não é novidade que, mesmo depois de Griffith ter usado a montagem paralela para resgates de última hora, outros diretores a tenham usado para propósitos diferentes. Recordo-me da observação de John Ellis de que um teórico contemporâneo quase sempre faz uma generalização ousada e estrategicamente obscura, mas, se pressionado, reformula sua idéia como um truísmo (John M. Ellis. *Against deconstruction*. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 106-108). E uma vez mais, *On the history of film style*, assim como este livro, rastreia o modo como as técnicas cinematográficas foram revisadas, modificadas e reformuladas para cumprir diversas funções. Entretanto, Zizek utiliza essa idéia para criticar minha visão, lançando mão de um dos procedimentos mais banais do cinema (a montagem paralela de Griffith) como uma importante cartada. Devo concluir que ele concorda comigo mesmo quando diz o contrário.

60. Ver, por exemplo, David Epstein. "Tempo relations in music: A universal?". *In:* Ingo Rentschler, Barbara Herzberger e David Epstein (orgs.). *Beauty and the brain: Biological aspects of aesthetics*. Basiléia: Birkhäuser, 1988, pp. 91-116; Brian Boyd. "Jane, meet Charles: Literature, evolution and human nature". *Philosophy and Literature* 22, n. 1, 1998, pp. 1-30; Brett Cooke e Frederick Turner (orgs.). *Biopoetics: Evolutionary explorations in the arts*. Lexington: Icus, 1999; Ellen Dissayanake. *Art and intimacy: How the arts began*. Seattle: University of Washington Press, 2000. Para a imagem em movimento, o livro básico é Messaris. *Visual "literacy", op. cit.*

61. Adam Kuper. *Culture: The anthropologists' account*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, cap. 7.

62. Ver John Tooby e Leda Cosmides. "The psychological foundations of culture". *In:* Jerome H. Barkow, Leda Cosmides e John Tooby (orgs.). *The adapted mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*. Nova York: Oxford University Press, 1992, pp. 19-136; Robin Dunbar, Chris Knight e Camilla Power (orgs.). *The evolution of culture: An interdisciplinary view*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999; Henry Plotkin. *The imagined world made real: Towards a natural science of culture*. Londres: Allen Lane, 2002; Steven Pinker. *The blank slate: The modern denial of human nature*. Nova York: Viking, 2002; Matt Ridley. *Nature via nurture: Genes, experience and what makes us human*. Nova York: Harper and Collins, 2003.

saber sobre os filmes e sua produção. As tradições privilegiam certas práticas em detrimento de outras. Revisando, rejeitando ou reestruturando a herança de seus antecessores, os diretores exercitam sua competência, seu julgamento e seu poder de escolha. Muitas causas escapam à consciência dos artistas e muitos efeitos não podem ser previstos. Mas só descobrimos isso quando nos baseamos na idéia de que os diretores são agentes sociais intencionais com objetivos definidos, que trabalham em meio às pressões das tarefas e dos propósitos, dos problemas e das soluções, dos procedimentos e das invenções. O que facilita a investigação é que muitas tradições do cinema perduram e são adotadas por diversos cineastas em diferentes épocas e lugares. Essa perspectiva teórica fundada nas continuidades e nas descontinuidades estilísticas é uma boa aliada da poética do cinema, que busca compreender os princípios que regem os filmes para atingir certos efeitos.

Nem todos os pesquisadores de cinema concordam com esses pontos de vista. Na história da arte e na musicologia, até onde entendo, o estudo do estilo continua no centro da disciplina, mas a estilística do filme talvez seja menos conhecida e menos bem-vista do que a estilística literária. É fato que os estudos não-acadêmicos de cinema começaram focalizando a história do cinema e a estética do filme, particularmente o estilo. Os escritores pioneiros da teoria do cinema, Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, os impressionistas franceses e os diretores da montagem soviética, analisaram cuidadosamente a forma fílmica. Impulsos semelhantes apareceram nos anos 1940 e 1950 na Europa, principalmente ao redor dos *Cahiers du Cinéma*. No entanto, os estudos de cinema acadêmicos seguiram o exemplo da crítica literária e desenvolveram uma disciplina sobretudo hermenêutica. O procedimento básico era tratar cada filme como paradigma de posições teóricas, pelo viés de alguma leitura sintomática, orientada por uma "hermenêutica da suspeita".[63] Mais recentemente, "hermenêutica cultural" foi o novo nome da mesma operação, que compila agora dados históricos (como faz a tese da modernidade), mas o artifício não altera os mesmos raciocínios de sempre. O estilo é raramente mencionado, e quando o é, os procedimentos estilísticos singulares são, no mais das vezes, investidos de significados simbólicos. Para muitos pesquisadores e estudantes, o cinema existe menos como parte da tradição artística e mais como produto cultural cujas idéias sobre raça, classe, gênero, questões étnicas, modernidade, pós-modernidade e outras são aplaudidas ou vaiadas. Tão forte é essa corrente que, mesmo depois da chegada do DVD, que deveria ter promovido um remanejamento para os estudos de forma e estilo, persiste com sua incessante proliferação de "leituras". Nessas circunstâncias, fazer perguntas em relação ao estilo do filme é, na melhor das hipóteses, não acertar o alvo (que é propor interpretações gerais) e, na pior, incentivar um esteticismo perigoso ("cego", como se diz, para a construção cultural de tudo o que é importante).

63. Ver Bordwell. *Making meaning*, *op. cit.*, cap. 4.

Não se pretende aqui um ataque aos estudos teóricos, coisa que já fiz muito. É para sugerir que, baseados nos conceitos teóricos que norteiam nossas investigações, depreendamos hipóteses, delicadas o suficiente para responder às flutuações do material e flexíveis o bastante para admitir correções. As idéias orientam nossas observações, mas os dados recolhidos devem questionar nossas idéias. Analisamos o material com questões em mente e, não raro, temos de reformular nosso projeto. Grande parte das teorias adotadas nos estudos de cinema não é movida a hipótese. São tão somente doutrinas (geralmente não tão complexas como suas apresentações barrocas fazem parecer), referentes ao funcionamento da sociedade (geralmente para a infelicidade de seus membros) ou ao comportamento da mente (geralmente para a infelicidade de seu possuidor). São tão-somente estudos teóricos com pouca sustentação empírica, imunes a testes e refutações, com tendência a serem vagos, plenos de equívocos e truísmos, ou apresentam todos esses defeitos ao mesmo tempo. Não são passíveis de correção.

Naturalmente, o compromisso com teorias doutrinárias também impregna a pedagogia. "Muitas vezes", observa Brian Boyd, "os departamentos de estudos literários da universidade convidam os estudantes a atuarem como críticos literários prematuramente, antes de serem leitores sensíveis", e nos estudos de comunicação é a mesma coisa.[64] É bastante comum ver os estudantes às voltas com teorias da cultura e, depois, terem de aplicá-las a este ou aquele filme; e já que é mais fácil lidar com generalizações do que considerar os fatores que pressionam escolhas criativas concretas, acabam o curso sabendo pouco sobre cinema. O que é uma pena. Muitos estudantes querem se tornar diretores e muitos mais querem apreciar as sutilezas dos filmes, assim como querem apreender os meandros da música e dos esportes. Poderiam estudar as tradições históricas do cinema, as opções técnicas e as maneiras como as normas podem ser seguidas ou criativamente renegadas. Poderiam, por exemplo, tomar conhecimento de que uma cuidadosa descrição pode levar a descobertas sobre a prática: simplesmente anotar tudo o que se observa em um plano ou uma seqüência pode levar a questões como "por quê?", "como?" ou "com que propósito?". No mínimo, uma abordagem que enfatize o estilo e a forma pode ajudar os espectadores a apreciar melhor os filmes que vêem, e ao mesmo tempo fazer com que os aspirantes a diretores sejam mais conscientes de série da escolhas possíveis.

A estilística do filme enfrenta um outro obstáculo nas lamentações sobre a "morte do cinema", que surgiram quando por volta de seu centenário. Será que a idade dourada teria mesmo terminado? Depois da *nouvelle vague* e depois de Fassbinder, Duras e, talvez, de *O poderoso chefão*, o que sobrou para elogiar? Os multiplex e os filmes-locomotiva que aparecem no verão; as produções euromistas e as hifenadas que não têm nem o sabor local nem ambições radicais; o pós-modernismo, o novo maneirismo, o *cinéma du look*,

64. Brian Boyd. *Vladimir Nabokov: The American years*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 179.

o cinema montanha-russa, o cinema de parque temático, o cinema de *show* ligeiro – para os fanáticos por cinema, tudo conspira contra a tradição da grande arte emblematizada pelo classicismo hollywoodiano e pelo cinema europeu do pós-guerra.

Historicamente, a pesquisa sobre o estilo do filme segue as explosões de inovações formais. Estimulados pelas realizações criativas da montagem soviética, Eisenstein e os teóricos do formalismo russo especulam sobre a poética do filme; duas décadas depois, Bazin fundamenta suas análises em Welles, Wyler, Renoir e nos neo-realistas. Parece provável que o interesse pelo estilo nas revistas *Cahiers*, *Movie*, *Monogram*, *Film Culture* e outras, dos anos 1950 aos anos 1970, devem seu ímpeto aos experimentos flagrantes que ocorriam no cinema da época. Nos anos 1960, uma obra-prima parecia chegar a cada semana e nós, daquela geração, ansiávamos por compreender a Arte do Cinema, pois só assim poderíamos apreciar *8 ½* ou *Jules e Jim* ou *Alphaville*. Até os classicistas de *Movie* destacavam os planos-seqüência de Preminger, porque não podiam deixar de notar os planos-seqüência de Dreyer ou Antonioni, ou talvez os *jump cuts* de Godard. Então, pode-se argumentar que, quando as ambições estéticas dos diretores se acalmaram nos anos 1980, o mesmo aconteceu com o interesse pela estilística. Quem quer analisar as composições de Spielberg ou os movimentos de câmera em *Jackie Brown*?

No entanto, o quadro não é tão triste como pintei, pois alguns pesquisadores ainda se dedicam aos estudos estilísticos. Lutz Bacher empreendeu uma notável reconstrução das escolhas e dos limites que Max Ophuls enfrentou dirigindo seus filmes americanos.[65] Os pesquisadores do filme mudo continuam a examinar sua relação com as técnicas do teatro (Ben Brewster, Lea Jacobs) e suas estratégias mutantes de edição e narrativa (Charlie Keil, Don Fairservice).[66] Na França, a análise estilística foi incentivada no ímpeto da "análise textual" dos anos 1970, mas rapidamente perdeu fôlego. Agora está reaparecendo.[67] A rápida adoção do DVD deveria encorajar uma atenção à técnica, não só por causa da fidelidade ao filme original, mas também porque os trechos de comentário dos diretores, às vezes, conduzem ao processo problema/solução bem concretamente.

As oportunidades de estudar a estética do filme têm se multiplicado – pelo vídeo e pelo acesso maior aos arquivos, às coleções privadas e a eventos de restauração patrocinados pelos festivais italianos Giornate Del Cinema Muto e Cinema Retrovato, e

65. Lutz Bacher. *Max Ophuls in the Hollywood studios*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
66. Ben Brewster e Lea Jacobs. *Theatre to cinema: Stage pictorialism and the early feature film*. Oxford: Oxford University Press, 1997; Charlie Keil. *Early American cinema in transition: Story, style and filmaking, 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001; Don Fairservice. *Film editing: History, theory and practice*. Manchester: Manchester University Press, 2001. Keil usa explicitamente o modelo problema/solução nos capítulos 2 e 3.
67. Ver, por exemplo, Daniel Serceau. *Kenji Mizoguchi: Un art de la condensation*. Berna: Peter Lang, 1991; Jacques Aumont. "Vanités (Migrations, 2)". *Cinémathèque*, n. 16 (outono de 1999), pp. 6-21; Jacques Aumont (org.). *La mise-en-scène*. Bruxelas: De Boeck, 2000; Frank Curot. *Du style au cinéma. Études cinématographiques*, n. 65. Paris: Minard, 2000.

6.1 Iosseliani enfrenta o dilema da sala de jantar: um homem à direita do quadro responde àquele do primeiro plano, que acaba de afirmar que caçar é essencial à natureza humana...

6.2 ... antes que outro senhor, à esquerda do quadro, entre no debate; seus gestos imitam os do primeiro (*Favorites of the moon*, 1984).

6.3 *Whispering pages* (1993): o misterioso homem e a mulher avançam para o primeiro plano, ela vem com os braços abertos.

também pela American Cinémathèque de Los Angeles. Ao mesmo tempo, os diretores continuam a explorar a forma e o estilo. O surgimento do cinema da Ásia nos anos 1980 e 1990 – Hong Kong, Taiwan, China, Japão, Coréia, Tailândia e Cingapura – é a tendência regional mais evidente, mas trabalhos surpreendentes emergiram também na Europa. Mesmo a superconhecida cena independente americana produziu experiências intrigantes em narrativa (por exemplo, *Memento* e *13 conversations about one thing*) e técnicas visuais (como os trabalhos de Hal Hartley e Paul Thomas Anderson). De qualquer maneira, se estudamos estilo como parte dos estudos dos modos de prática cinematográfica, não há razão para não tentarmos compreender as tradições que informam o trabalho de diretores contemporâneos. "Qualquer coisa nova que aparece no mundo construído", escreve um historiador de tecnologia, "é baseada em algum objeto já existente".[68] Como artefato, até o filme mais banal tem fontes intrigantes, a que o estudioso do estilo pode lançar luz. Verdade seja dita, juntamente com o desvendamento

68. George Basalla. *The evolution of technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 44.

de Angelopoulos e Hou, deveríamos tentar aprofundar a compreensão do sentido das composições de Spielberg e dos movimentos de câmera de Tarantino e de toda uma série de estilos de filmes contemporâneos.[69]

Para voltar ao âmbito deste livro, hoje encontramos revisões criativas de esquemas de encenação no trabalho de Otar Iosseliani, Manoel de Oliveira, Béla Tarr, György Fehér e Alexander Sokurov (Figs. 6.1-6.3).[70] Vale a pena relembrar que uma crítica que havia declarado o "declínio irreversível" do cinema em 1996 encontrou esperança nesses e em outros diretores, como Angelopoulos e Hou.[71] Talvez os diretores da encenação tragam-nos de volta a imagem cinemática de maneiras que a imagem gerada por computador e a continuidade intensificada não conseguem. Talvez também haja uma vantagem no fato de os filmes desses diretores serem, digamos, lentos. Ao diminuir o ritmo, eles nos dão tempo para que a imagem se torne pregnante. "Você precisa", escreve Jean-Marie Straub, "dar aos pedaços de realidade um certo bloco de tempo, para que se vinguem do filme, e para o público ver apenas. No começo, talvez não vejam muito ou talvez vejam muito e, então, no decorrer do plano, vêem menos e menos e, depois, vêem mais e mais."[72] *Como* conseguiremos ver mais e mais, depende de nós.

69. Tentei contribuir para essa reflexão em "Intensified continuity: Visual style in contemporary American film". *Film Quarterly* 55, n. 3 (primavera de 2002), pp. 16-28; e em *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, caps. 6 e 8.
70. Sobre Tarr, ver os ensaios publicados em *Béla Tarr*. Budapeste: Filmunio Hungary, 2001.
71. Susan Sontag. "The decay of cinema". *New York Times Magazine* (25/2/1996), pp. 60-61.
72. Citado em Ellen Oumano. *Film forum: Thirty-five top filmmakers discuss their craft*. Nova York: St. Martin's, 1985, p. 112.

ÍNDICE

Os números de página em **negrito** indicam ilustrações.

The Abe clan (*Abe ichizoku*, 1938) 122, 154
Acossado (1960) 202
Adeus ao sul (*Nanguo zaijian, nanguo*, 1996) 297, **301**
Les agents tels qu'on nous les représente/les agents tels qu'ils sont (*Os policiais como são representados para nós/os policiais como eles são*) (1908) 82, 83, **84**
Agora seremos felizes (1944) 23
As agruras do amor e do ódio (*Aien kyo*, 1937) 132 n.26, 160, **161**
Akerman, Chantal 194, 205, 209, 210
Akira (1988) **39**
Alexandre, o grande (*Megalexandros*, 1980) 188, 190, 191, 210, **217**, 230, 231, 233
Allen, Woody 24, 54, 55, 55 n.42, 199
Alpers, Svetlana 32
Alphaville (1965) 344
Os amantes crucificados (*Chikamatsu monogatari*, 1954) 128, 181
Le amiche (1955) 204 n.31
O amo da casa (*Du skal aere din hustru*, 1925) 20
O amor de Sumako (*Joyu Sumako no koi*, 1947) 168, 170, **171**, 180
Anderson, Paul Thomas 345
Andrei Rublev (1966) **206**, 207
Angel face (1952) 199
Angelopoulos, Theo 30, 31, 281
A ansiedade do goleiro na hora do pênalti (*Die Angst des Tormanns beim Elfineter*, 1972) 197
Antonioni, Michelangelo 35, 192, 194, 197, 246
O apicultor (*O melissokomos*, 1986) 188, 190-191, 211, 217, **215**, **217**, 224
Are parents people? (1925) 22
Arnheim, Rudolf 342
Arvanitis, Yorgos 191
O assassinato do duque de Guise (1908) 108, 109
Assayas, Olivier 248
Astruc, Alexandre 33
Até encontrei ciganos felizes (*Skupljaci perja*, 1967) 221
A aventura (1960) 200, 204 n.31, 202, 205
Ayme, Jean 75

Bacher, Lutz 344
Bacon, Kevin 23
The band wagon (1952) **199**
A barba ruiva (*Akahige*, 1965) 261
Barr, Charles 28, 338
Barrabas (1920) 74, 106, **108**
Barren illusion (*Oinaru genai*, 1999) 296 n.57
Bauer, Yevgenii 41, 42, 44, 111, 113, 203
Baxandall, Michael 32
Bazin, André 45, 136, 199, 305, 344
Bébé apache (1910) 85, 86, 97, 109
Bee, Kenny 250, 251, 257
Beineix, Jean-Jacques 202
Belton, John 321
Benjamin, Walter 313 n.7
Benning, James 209
Bergman, Ingmar 39, 192
Berkeley, Busby 61
Bloom, Harold 206
Os boas-vidas (1953) 247
O bonecão do filhinho (*Erzi de da wan'ou*, 1983) 246, 261, 263, 264, 265, 273
Bons homens, boas mulheres (*Haonan, haonu*, 1995) 278, 279, 281-282, **283**, 287, 290, 294, 299-300
A borrowed life (*Duosan*, 1994) 295, 295 n.55, 296
Boyd, Brian 343
Brakhage, Stan 325
Brecht, Bertolt 193, 208
Brewster, Ben 116 n.41, 344
A brighter summer day (*Gulingjiie shaonian sharen shijian*, 1991) 285, 286
Brown, Donald E. 340 n.58
Buñuel, Luis 71-72
Burch, Noël 180

Os caçadores (*I kynighi*, 1977) 188, 190, 210, 228, 229, 236, 237
Cacoyannis, Michael 189
Cães de aluguel (1992) 24-25 n. 7, 53
Cahiers du Cinéma (revista) 128, 194, 248, 342, 344
Cameron, Ian 35
Campion, Anna 24
Campion, Jane 55
Canção da terra natal (*Furusato no uta*, 1925) 142, **143**, 144
Canção da vitória (*Hisshoka*, 1945) 160, 132-133 n.26
A canção do acampamento (*Roei no uta*, 1938) 160
Cantata (*Oldás és kötés*, 1963) 207
Caravan (1937) 197
Carax, Léos 202
Carroll, Noël 326
A carruagem fantasma (*Korkalen*, 1921) 110
A carta que não se enviou (*Neotpravlennoye pismo*, 1959) 39
Central Motion Picture Corporation (CMPC, Taiwan) 250, 261, 264, 276, 295
Centro de Cinema Grego 190
Champreux, Maurice 75
chanbara (filmes de espada) 121, 176

Charisma (1999) 296 n.57
Chen Kaige 278
Chen Kun-hou 261, 263, 264, 271
Chen, Robert 262
Chiang Kai-chek 245
Chiao, Peggy 278, 280
Chikamatsu monogatari (*Os amantes crucificados*, 1954) 128, 181
A chinesa (1967) 220
Chiung Yao 250, 251, 252
Chushingura (1913) **120**
Chu Tien-wen 264, 266
Cidadão Kane (1941) 40, 53, 155, **156**, 199
Cidade das tristezas (*Beiqing chengshi*, 1989) 243, 244, 249, 276, 277, 278, 279, **281**, 285, 288, 289, **290**, 292, 294
Cine-romances 74
Cinema novo (Brasil) 207
Cinema novo grego 189, 248
CinemaScope 52, 199
Coen, Ethan 55, 328
Coen, Joel 55, 328
Comer, beber, viver (*Yinshi nannu*, 1993) 295
Como agarrar um milionário (1953) **52**
A confucian confusion (*Duli shidai*, 1994) 285
Contos da lua depois da chuva (1953) 128, 178, **183**
Cottafavi, Vittorio 35
Crary, Jonathan 313 n.8
Cresté, René 74
Crime e castigo (Dostoiévski) 40
Crisântemos tardios (*Zangiku Monogatari*, 1939) 126, 137, 160, **161**, 162, 163, 164, 165, **166**, 176, 181, 182, 289, 310
A crônica de Anna Magdalena Bach (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967) 208, **209**
The cuckoo (*Makino Shozo*, 1922) **120**, 121
Cukor, George 33, 123

Daiei Studio (Japão) 127, 178
Dai-Ichi Eiga Studio (Japão) 126, 151, 160
Dalí, Salvador 72
Dallas, Texas: Depois da corrida do ouro (1970-1971) **209**
Darkness and light (*Chang Tso-chi*, 1998) 295 n.55
The day the pig fell in the well (*Daijiga umule pajinnal*, 1996) 295 n. 56
A decadência de Osen (*Orizuru Osen*, 1935) 132 n.26, 141, 142, **144**
Delluc, Louis 139 n.45
DeMille, Cecil B. 35
Demme, Jonathan 71
Demonsablon, Philippe 137
Deserto vermelho (*Deserto rosso*, 1964) 204, **217**
de Sica, Vittorio, 203
O destino de madame Yuki (*Yuki Fujin Ezu*, 1950) 178
Detetive (1985) 55
Diário de Didi (*Didi de riji*, 1978) 251, 253 n.13
Dias de ira (*Vredens Dag*, 1943) 200
Dias de outono (*Akibiyori*, 1960) **22**
Dias de 36 (*Meres tou '36*, 1972) 190, 196, **197**, 210, 223, 224, **225**
Douchet, Jean 128
Dreyer, Carl 119, 194, 200-**201**
As duas garotas (1921) 76, **106**, 107
Duras, Marguerite 210, 343
Dust of angels (*Shaolin Ye, An La!*, 1992) 295

The earth smiles (*Daichi wa hohoemu*, 1925) 132-133 n.26
O eclipse (1962) 205
Édipo rei (1967) 266
Eisenstein, Sergei 11, 110, 174, 344
Ekman, Paul 64
Electra (1962) 189
Elegia de Osaka (*Osaka Elegy, Naniwa ereji*, 1936) 126, 160, 170, 150-151, 152, **153**, 154, 156, 157, 158, 159, 164, 173, 184, 186
Ellis, John 340-341 n.59
Elster, Jon 330
e-makimono 179
A emissão (*I ekpombi*, 1968) 189
Enchantment (1948) 197
Epstein, Jean 119, 136
Escravos do desejo (Bondage, 1933) 152
O espelho (*Zerkalo*, 1974) 207
Esposa, seja como uma rosa! (*Tsuma yo bara no yo ni*, 1935) 122-123
Estranhos no paraíso (1984) 55 n.43
A eternidade e um dia (*Mia eoniotita ke mia mera*, 1998) 188, 191, 211, **226**, 230, **277**, **278**
Eureka (2000) 296 n.57
Exodus (1960) 232

Faça a coisa certa (1989) 54
Fairservice, Don 344
A famosa espada Bijomaru (*Meito Bijomaru*, 1945) 160, 167, 180
Fantômas (1913-1914) 74, 82, 83, 85, **87**, **88**, 89, **91**, 99, 103, 105, 106
Fassbinder, Rainer Wemer 194, 220
Favorites of the moon (*Les Favoris de la lune*, 1984) 345
Fehér, György 346
Felicidade (1998) 55
Fellini, Federico 192, 211, 247, 278
As férias de M. Hulot (1953) 205
Festim diabólico (1948) 199
Feuillade, Louis 30, 31, 73, **102**, 213, 230, 306
A filha do Nilo (*Niluohe de Nuer*, 1987) 246, 264, 265, 271, **272**, 275, 285
O filho do flibusteiro (1922) 76
"Film d'Art" 108
Flores de Xangai (*Haishang hua*, 1998) 247, 248, 297, 299, 300, 302-303
Flower in the rainy night (*Kanhai de rizi*, 1983) **261**
Fortini/Cani (1977) 208-209
Frankenheimer, John 57
Furie, Sidney J. 57

Gaivota (1926) 133
Gance, Abel 119, 136
Ganz, Bruno 192
Os garotos de Fengkuei (*Fengguei lai de ren*, 1983) 248, 261, 264, **265**, 266, 271
Gaumont Company (França) 73-74
Gaumont, Léon 76, 88-89, 79 n.17
Gertrud (1964) 200
Getino, Octavio 207
Ghost dog: The way of the samurai (1999) 55 n. 43
Godard, Jean-Luc 55, 128, 199, 201, 209, 220, 246
Golden Horse Festival 294-295
Gombrich, E.H. 113-114, 116, 308, 333
Gosho Heinosuke 85-86, 176, 179
A grama verde de casa (*Zaina heban quingcao quing*, 1982) 251, 252, 253, 254, 257, **258**, 263, 274
O grande cidadão (*Velikij grazhdanin*, 1938-1939) 156
Griffith, D.W. 79, 314-315, 319, 338-339 n.59
O grito (1957) 200, 204, 214
Growing up (*Xiaobi de gushi*, 1983) 261, 263
Guernan, Alexei 211
Guerra, Ruy 201
Guerra, Tonino 210
Gunning, Tom 314-315, 319

Hannah e suas irmãs (1985) 24
Hansen, Miriam Bratu 66 n.61
Hark, Tsui 55
A harpa de burma (*Biruma no tategoto*, 1956) 178
Hartley, Hal 55-56, 65, 343
Hawks, Howard 33, 34, 35, 37-38, 328
Heartbreak Island (*Qunan dongtian*, 1995) 295 n.55
Hepburn, Katharine 68
Herzog, Werner 194
Hirokazu Kore-eda 296
Hiroshige 155
Hiroshi Komatsu 120 n.4
História de um caso de amor (*Cronaca di un amore*, 1950) 200, 204 n.31
Hitchcock, Alfred 33, 34
Hogan, Patrick 51
Hogarth, William 68, 336
The hole (*Dong*, 1998) 295 n.55
O homem sanduíche (*Erzi de da wan'ou*, 1983) 248, 262, **264**, 261, 266, 270, 271, 272
Hong Sang-soo 26-29, 295 n.56
Horton, Andrew 192
Hou Hsiao-hsien 30-31
The hour of the furnaces (*Hora de los hornos*, 1968) 207
Howard, Ron 45-46, 71
Hsu Hsiao-ming 295
Huillet, Danièle 208, 210, 238
100,000 Ryo mystery (*Jyuman ryo hibun*, 1939) **149**
Hurley, James 322
Hwang Chun-ming 262

Ichikawa Kon 123, 140 n.46, 177
Imai Tadashi 177, 179
Imamura Shohei 123
India song (1975) **209**
Ingeborg Holm (1913) **110**
In our time (*Guangyin de gushi*, 1982) 261
O intendente Sansho (*Sansho dayu*, 1954) 128, 178, **183**
Intolerância (1916) 79
Iosseliani, Otar 205, 344, 346
As irmãs de Gion (*Gion no shimai*, 1936) 126, 151, 152-153, 160, 161, 173, 232
Ito Daisuke 121
Iwami Jutaro (1937) 154, 156
Izumi Kyoka 141

Jackie Brown (1997) 344
Jacobs, Lea 116 n.41, 344
Jameson, Fredric 316 n.15
Jancsó, Miklós 207, 210
Jarmusch, Jim 55 n.55, 205
Jeanne Dielmann 23 Quai de Commerce 1080 Bruxelles (1975) 209
Jejum de amor (1940) 37-38, 46, 50-51, 56
Jerry Maguire (1996) 46, 48, 49, 50, 53, 102
Jiang Ling 251
Jia Zhange-ke 296
Jousse, Thierry 36
jowa bungaku ("literatura que fala de amor") 152
Judex (1917) 74, **100**, 103, **105**, 106
Jules e Jim (1962) 344

Kael, Pauline 57, 61
Kaiki Edogawa Ranzen (1937) **156**
Karaindrou, Eleni 230, 246
Katzelmacher (1969) 220, **221**
Kazan, Elia 57
Keil, Charlie 314, 317, 344
Keitel, Harvey 192
Kinema jumpo 125, 126, 178, 179
Kinoshita Keinosuke 177
Kinugasa Teinosuke 121, 178
Kitano Takeshi 24, 245, 298
Klercker, Georg af 110
Kluge, Alexander 201
Klute: O passado condena (1971) **52**
Kobayashi Masaki 177
Krostaliov, meu carro (*Khroustaliev, machinu!*, 1998) 211
Kubrick, Stanley 54, 57
Kuleshov, Lev 41, 44, 106
Kuomitang (KMT) 247, 277, 288
Kuper, Adam 341
Kurosawa Akira 123, 128, 174, 177, 182, 256, **261**
Kyrou, Ado 181

Ladrões de bicicleta (*Ladri du biciclette*, 1947) 203, 263
Lady in the lake (1946) 199
O lago dourado (1981) 68
Lam, Ringo 55
Lang, Fritz 34, 35
Lanternas vermelhas (*Da hong denglong gaogao gua*, 1991) 244-245, **245**
Lee, Ang 295
Lee Kwang-mo 295
Lee, Mark (Li Ping-pin) 264
Lee, Spike 54
Lênin em 1918 (*Lenin v 1918 godu*, 1937) 155
O leque de Lady Windermere (1949) 199
Lester, Richard 57
Levesque, Marcel 75

Liang Ching 279
Licht-bild-bühne (jornal) 139 n.45
Lies (*Gojitmal*, 1999) 295 n.56
Like grains of sand (*Nagisa no shindobaddo*, 1996) 296 n.57
The little foxes (1941) 155, 340 n.59
Linhas brancas da cascata. Ver *Taki no Shiraito*
Lin Wen-chi 288
Lissitzky, El 339
Li Tien-lu 265, 278-279
Lonely Hearts Club (*Gi mo fan shin gu le bu*, 1994) 295 n.55
Long, Fritz 119
Losey, Joseph 35
Love in a cabin (*Baiwu zhi lian*, 1974) 251, 52
Love, love, love (*Chun Chun de ai*, 1974) 252
Lumet, Sidney 57
Lupino, Ida 35
Lynch, David 55

Maborosi (*Maborosi no hikari*, 1996) 296
MacDonald, Dwight 57, 61
MacMahonists 34, 35
Mãe (*Okkasan*, 1952) 178
Magnólia (1999) 61
Mahjong (*Maijang*, 1996) 285
Makavejev, Dusan 207
Makino Masahiro 121
Makino Shozo 121
Manhattan (1978) 55 n.42
Maníaco à luz do dia (*Hakuchu no torima*, 1966) 202
Mann, Michael 55
A marca da maldade (1958) 54
Marcas de identificação: Nenhuma (*Rysopis*, 1965) 220
A marcha de Tóquio (*Tokyo koshin kyoku*, 1929) 132, 141, 147, 140, 149
Marx, Karl 322 n. 26
Mastroianni, Marcello 192
Mayama Seika 160
Os melhores anos de nossas vidas (1945) 180-181
Meiji-mono filmes 160
Méliès, Georges 108
Memento (filme) 345
Menina bonita (*Jiushi liuliu de ta*, 1980) 250, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 261, 264
O mestre das marionetes (*Xi meng renshing*, 1993) 278-279, 281, 282, 283, 284, 287, 290, 294
Metz, Christian 332-333
Meu tio (1958) 205
Miki Minoru 157
Millennium mambo (*Qianxi manbo*, 2001) 247, 297, 299, 300, 301
Minnelli, Vincente 24-25, 199
Miss Julie (*Fröken Julie*, 1951) 197
Mitry, Jean 194
Miyagawa Kazuo 133, 140 n.46
Miyamoto Musashi (1944) 160, 167, 180
Mizoguchi Kenji 30-31, 35, 156, 192, 194, 202, 246, 292
Monday (1999), 55
M/Other (1999) 296 n.57
Moravia, Alberto 202-203
Mr. Moto's gamble (1938) 156
Mourlet, Michel 34
Movie (revista) 34-35, 344
Movimento do "Filme Puro" (Japão) 119
A mulher absoluta (1952) 51
A mulher de Osaka (*Naniwa onna*, 1940) 132, 160
Mulheres da noite (*Yoru no onnatachi*, 1948) 168
Münsterberg, Hugo 342
Murata Minoru 125
Murmur of youth (*Mei li zai chang ge*, 1997) 295 n.55
Murnau, F.W. 32, 35, 119, 132-133, 194
Os músicos de Gion (*Gion hayashi*, 1953) 181
Musidora 74
My favorite season (*Zhui xiang nian de jijie*, 1985) 271
My lovely neighbor (*Wo ai fanglin*, 1979) 251

Nagata Masaichi 126, 128, 178
Nang Nak (1999) 55
Naruse Mikio 121-122, 128, 134-135, 176-177, 179
Náusea (Sartre) 203
Navarre, René 110
Nerven (1919) **111**
Neue Sachlichkeit 152
Nichols, Mike 57, 199
Nikkatsu Studio (Japão) 124-125
A noite (1961) 205, 204 n.31
Noite e névoa no Japão (*Nihon no yoru to kiri*, 1960) 202
A noite misteriosa do dia 25 (*Mysteriet natten till den 25:e*, 1917) **111**
Noiva em fuga (1999) 50
Not reconciled (*Nicht versöhnt*, 1965) 238
Nouvelle Vague 40, 343-344
A nova missão de Judex (1917) 74, 89, 91, 92-93, 97, 98, 104, 106, 114
A nova saga do clã Taira (*Shin Heike Monogatari*, 1956) 128, 178-179
Novo cinema de Taiwan 40, 246

Ogata Korin 179
Oharu, a vida de uma cortesã (*Saikaku ichidai onna*, 1952) 90, 128, 129, **130**, **131**, 132, 158, 182
Oh, Su-jeong! (*A virgem desnudada por seus celibatários*, 2000) 25, 26-28
8 1/2 (filme) 211, 279, 344
813 (1923) 132
Okichi e o estrangeiro (*Tojin Okichi*, 1930) 132
Oklahoma (1955) 199
O olhar de Ulisses (*To vlema tou odyssea*, 1995) 187, 188, 191, 211, 233, 236, 238
Oliveira, Manoel de 346
Onde chaminés são vistas (*Entotsu no miero basho*, 1953) 178
One fine spring day (*Bomnaleun ganda*, 2001) 295 n.56
On the history of film style (Bordwell) 30, 307, 341
The on-the-square girl (1917) 77, 102, 104
11 x 14 (1976) 209
Ophuls, Max 54, 123, 200, 344
Ordet (1955) 194, 200, 203
A órfã (1921) 76, 106-107-108
A órfã de Paris (1924) 76
O órfão de Anyang (*Anyangde guer*, 2002) 297
Oshima Nagisa 123, 202
Outside the window (Chuanwai, 1972) 251-252
Oyuki a madona (*Maria no Oyuki*, 1935) 141, **144**, 145, **146**, 163, 181, 147
Ozu Yasujiro 24-25, 121, 128, 176, 179, 246

Pai Ching-jui 253,
Paisagem na neblina (*Topio stin omichli*, 1988) 188, 191, 211, **217**, 226, 230, 232, 236, 238, 246, 280
Paixão ardente (*Waga koi wa moenu*, 1949) 168, 169, 170
A paixão de Joana d'Arc (1928) 200
Palma, Brian de 61
Panavision 52, 199
Papoula (*Gubijinso*, 1935) 12 n.26, 141, **148**, 150, 151, 154, 164
Paradise sea (*Rakuen*, 1999) 296 n.57
Parisette (1922)
Pasolini, 266
Passeio no campo (*Partie de campagne*, 1935) 328
O passo suspenso da cegonha (*To meteoro vima tou pelargo*, 1991) 188, 191, 211, 225, **227**, 229, 231, 234, **236**, 238
O perigo de Pauline (1914) 74
Perkins, V.F. 35
Persona (1966) 39
Pialat, Maurice 194
Pierrot le fou (1965) 220
Plano americano (American shot) 51
Plataforma (*Zhantai*, 2001)
Play time (1967) **205**
Poderosa Afrodite (1995) 55 n.42
O poderoso chefão (1972) 343
Poeira no vento (*Lianlian fengchen*, 1987) 267, 285, 289, 266, 270, 271, 274
Polanski, Roman 199
Pollock, Jackson 339
Portal do inferno (*Jigokumon*, 1954) 178
Porto de brumas (*Kiri no minato*, 1923) 132
The power of kangwon province (*Kangwon-do ui him*, 1998) 295 n.56
Preminger, Otto 33, 34, 35, 199, 232
Présence du Cinéma (revista) 34
A princesa Yang Kwei Fei (*Yokihi*, 1955) 178
Pudovkin, Vsevolod 106

Quando voam as cegonhas (*Letjat zhuravli*, 1958) 201
Os 47 Ronin I-II (1941-1942) 126, 132-133 n.26, 160, 161, 167, 170, 172, 181, 182, 310, 312
Quatro demônios (1928) 133
O que a levou a fazer isso? (*Nani ga kanojo o so saseta ka*, 1930) 152
Quinta geração da China 296

Raimi, Sam 55
Rapsódia húngara (*Magyar rapszódia*, 1978) 208
Rashomon (1950) 178
Ray, Nicholas 33
Ré e advogados (Yeames) 115, 116
Rebels of the neon god (*Qingshaonian nezha*, 1992) 295, **296**
Reconstituição (*Anaparastasi*, 1970) 189-190, 195, **196**, 214, 223, **224**, 248
As regras do jogo (*La Règle du jeu*, 1939) 232
O rei de Paris (*Korol parizha*, 1917) 111-112-113
Reinert, Robert 110-**111**
Renoir, Jean 32, 123, 194, 232, 307, 328
Retrato de uma senhora (1996) 55
O revolucinário (*Revolutsioner*, 1917) 42-44
Ride the pink horse (1947) 54
O rio (1997) 295
Rivette, Jacques 33, 34, 35, 128, 137
Rohmer, Eric 33, 35, 39
Roman holiday (1953) 179-180
Rossellini, Roberto 35, 200 n.26, 202-203, 248
Rotha, Paul 181
The round-up (*Szegénlegények*, 1965) 207
Rua da vergonha (*Akasen chitai*, 1956) 178, 184, 185, 186

Sadoul, Georges 108
Salmo vermelho (*Még kér a nép*, 1972) 208
Salt, Barry 47 n.37, 80 n.19
Sangue e espírito (*Chi to rei*, 1923), 132
Sarris, Andrew 34-35, 57, 61, 194
Scenes from under childhood (1970) 325
Schlesinger's, John 57
Scorsese, Martin 202
Secrets of screen acting (Tucker) 51 n.38
Senhora Musashino (*Musashino fujin*, 1951) 178, **184**
Senhorita Oyu (*Oyusama*, 1951) 178, **184**
Sequence (jornal) 35
Sexo, mentiras e videotape (1989) 55
Shakespeare apaixonado (1998) 50
Shanghai Express (1932) **148**, **149**
Shen Tsung-wen (Shen Congwen) 266
Shimazu Yasujiro 121
Shimizu Hiroshi 121, 123
Shindo Kaneto 177
Shinko Studio (Japão) 126, 160
shinpa 125-126, 138, 141, 147, 152, 179, 181
Shiri (1999) 55
Shochiku Studio (Japan) 119-120, 126, 160, 176
Shu Qi 297
Silêncio e grito (*Fényes szelek*, 1966) 207
Simple men (1992) 55, 56, 65
Singer, Ben 315
Sjöström, Victor 110, 136, 203
Skolimowski, Jerzy 201
Sokurov, Alexander 346
Solanas, Fernando de 207
Solaris (1972) 207
Song Cun-shou 253 n.13
Só se vive duas vezes (1967) 52
Spielberg, Steven 45, 52, 202
Spring in my home town (*Areumdawoon sheejul*, 1998) 295
Stahl, John 123
Stalker (1979) 207
Sternberg, Josef von 61, 133, 145, 300
Le stigmate (1924) 76
Straub, Jean-Marie 208, 210, 238, 346

Stravinsky, Igor 249-250
Sumo do, sumo don't (*Shiko funjatta*, 1992) **298**
Suo Masayuki 298
O suspiro primaveril da boneca de papel (*Kaminingyo haru no sasayaki*, 1926) 132
Sweet degeneration (*Fang lang*, 1997) 295 n. 55

Taipei story (*Qingmei zhuma*, 1985) 276
Taki no Shiraito, A feiticeira das águas (*Linhas brancas da cascata*, 1933) 125, 132 n.26, 141, 142, **143**, **149**, 150, 181
Tanaka Kinuyo 127, 174
Tanizaki Jun'ichiro 139
Tarantino, Quentin 24
Tarkovsky, Andrey 206, 210
Tarr, Béla 346
Tati, Jacques 205
Tell me something (1999) 55
Tempestade sobre Washington (1962) 232
Tempo de indiferença (Moravia) 202-203
Ó terra natal (*Aa kokyo*, 1938) 160, 219
A terra (*El ard*, 1969) 219
Terra natal (*Furusato*, 1930) 132, 140, 142, 147, **148**
A terra trema (1948)
The terrorizers (*Kongbu fenzi*, 1986) 285, **286**
Tessalônica Film Festival 189
That day, on the Beach (*Haitan shang de yitian*, 1983) 261
13 conversations about one thing (2001) 345
Thompson, Kristin 88, 116
Tih Minh (1919) 74, **82**, 89, **101**, **102**, 103-104
O tipo que se casa (1952) 181, 199
Titanic (1997) 336
Toda a família trabalha (*Hataraku ikka*, 1939) **134**, 137, 154
To, Johnnie 55
Toho Studio (Japão) 176
Town of love (*Ai no machi*, 1928) **148**
Treasure island (*Zhi yaowei ni huo yi tian*, 1995) 295
Trem mistério (1989) 55 n.43
Três belezas (*San ren ka*, 1933) 144
Três gerações de danjuro (*Danjuro sandai*, 1944) 160
Trilling, James 60
Truffaut, François 33, 34-35, 201
Tsai, Ming-liang 295
Tsivian, Yuri 116 n.41
Tucker, Patrick 51 n.38
Two people (*Tvá manniskor*, 1944) 200

Uchida Tomu 121
Udden, James 257
Uma noite agitada (1908) 77, 81
Um cão andaluz (1928) 71-72
Um tempo para viver, um tempo para morrer (*Tongnian wangshi*, 1985) 246, 264, 267, **268**, 269, 272, 273, **274**, 289, 292
Um verão na casa do vovô (*Dongong de Jiaqi*, 1984) 264, 265, **270**, 323, 329
Utamaro e suas cinco mulheres (*Utamaro o meguru gonin no onna*, 1946) 128, 137, 172, 174, 182, 310

Les vampires (1915-1916) 74, 75, 78-79, 81-82, **83**, 91, 93, **94**, 97, 114
Vasari, Giorgio 322
Os vencidos (1953) 200, 204 n.31, **220**
Vendémiaire (1919) 74-75
Vent d'est (1969) 209
Vento e areia (1928) 208
Vento gracioso (*Fenger tita cai*, 1982) 251, 252, 253, **254**, 256, **258**, 264
Verfremdungseffekt (Brecht) 208
A vergonha de uma nação (1932) 54
O vermelho e o branco (*Csillagosok, Katonák*, 1967) 207
Viagem a Citera (*Taxidi sta Kythira*, 1983) 189, 194, 231, 234, 235, 238, 257
Viagem à Itália (*Viaggio in Italia*, 1953) 202, **203**
A viagem dos comediantes (*O thiassos*, 1975) 190, 191, 188, 196, 197-198, 217, 224, **226**, 228, 233, 238, 246
A vida de um ator (*Geido ichidai otoko*, 1941) 132, 160
Vindicta (1923) 76
A vingança de Kriemhild (*Kriemhilde's Rache*, 1924) 39
A virgem desnudada por seus celibatários (*Oh. Sujeong!*, 2000) 25, 26-28
Visconti, Luchino 200
A vitória das mulheres (*Josei no shori*, 1946) 168, **169**
Viva o amor (*Aiqing wansui*, 1994) 295

Wang Chao 297
Wang Tung 261
Welles, Orson 32, 155, 194, 307
Wenders, Wim 194, 197
wenyi pian (comédias e histórias românticas) 250-252, 253 n.13
What time is it there? (*Ni neibian jidian*, 2001) 295 n.55
Whispering pages (*Tikhie stranitsy*, 1993) 345
Wilder, Billy 199
Wöfflin, Heinrich 124, 219
Wong Kar-wai 247
Woo, John 55
Wood, Robin 35
WR: Mysteries of the organism (*W.R. – Misterije organizma*, 1971) 207
Wu Nian-jen 262, 264, 295
Wyborny, Klaus 210
Wyler, William 32, 123, 155, 179, 307

yakuza (jogador) 123
Yamada Isuzu 159
Yang, Edward (Yang Dechan) 261, 266, 276, 285
Yeames, William Frederick, *Ré e advogados* **115**, 116
Yi Yi (2000) 285
Yoda Yoshikata 127, 151, 172-173, 180
yuto bungaku (escrita pornográfica) 152

Zemeckis, Robert 62 n.53
Zenshinza (trupe *kabuki*) 160
Zhang Yimou 244-245, 278, 296
Zizek, Slavoj 334, 335, 336, 337, 340-341 n.59
Zorba, o grego (1964) 189,
Zsigmond, Vilmos 68, 69
Zucker, David 71